

ЧЕХОВ И АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМА (1910—1950-е гг.)

Обзор Джона Стайана (США)^{1*}
Перевод с английского В.А.Ряполовой

Вплоть до XX столетия театр и драма в США были в значительной степени производными по отношению к европейским культурным источникам. На рубеже XIX—XX веков заметной фигурой в театральной жизни Америки был актер, драматург и режиссер Дэвид Беласко; в отличие от европейских драматургов и режиссеров натуралистического направления, бунтовавших против засилия романтизма в коммерческом театре, Беласко сам был взращен коммерческим театром, и его развлекательный реализм воспринимался восторженной публикой как новое слово в развитии театрального искусства, — и при этом не подвергались сомнению существующие моральные устои. Беласко увековечивал тот старомодный живописный и эффектный реализм, который вскоре был превзойден Голливудом. Тем временем в театре остро ощущался новый импульс к развитию реализма.

Поскольку Америка не обладала самобытной театральной традицией, она была потрясена неожиданным пришествием драматургии Ибсена, Стриндберга, Шоу. Влияние драматургии Чехова, чуждой дидактизма, сказалось позже и не столь непосредственным образом. В конечном итоге оно сравнялось и даже превзошло влияние Ибсена и других бунтарей. Однако для того, чтобы понять и, тем более, удачно воспроизвести своеобразие и тонкость его реалистического метода, потребовалось значительно больше времени. Это влияние оказалось поистине всепроникающим; так что сегодня есть основания утверждать, что характерный реализм американской, да, пожалуй, и всей англоязычной драмы, своим происхождением обязан Чехову.

Одна из причин столь сильного воздействия крылась в удивительной разносторонности таланта Чехова. Писатели самого несхожего дарования могли найти у него что-то для себя близкое. Об этом, в частности, свидетельствует то совершенно различное использование чеховских приемов, с которым мы встречаемся у двух ирландцев — Джорджа Бернарда Шоу и Шона О'Кейси — сразу же вслед за тем, как состоялось первое знакомство Великобритании с Чеховым-драматургом, т.е. с 1910-х гг.

История поначалу неопределенного, но с каждым днем все более осязаемого влияния Чехова в Америке относится более к истории театра, нежели литературы, что вообще характерно для международного языка сцены в наше вре-

^{1*} Выражаю благодарность за помощь в моей работе над обзором сотрудникам Библиотеки Миллмана Питтсбургского университета (Театральная коллекция Форда Кёртиса) и особенно Дженетт Бланко. (Дж. Стайан).

мя. Своим влиянием Чехов обязан Станиславскому в несравненно большей степени, чем он мог бы представить себе при жизни. Какое-то представление об этом влиянии дает история перевода пьес Чехова на английский язык. Среди основных пьес “Вишневый сад”, всегда пользовавшийся наибольшей популярностью, был переведен еще в 1908 году М.С.Мэнделлом по заказу Йельского университета. Уже в 1912 году его пьесы вышли в двух различных переводах в Лондоне и Нью-Йорке: Джордж Колдерон перевел “Чайку” и “Вишневый сад” для лондонского издания (пользовавшегося в свое время большим успехом у актеров и режиссеров), а Мэриан Фелл — “Дядю Ваню”, “Иванова”, “Чайку” и “Лебединую песню” — для нью-йоркского. Вскоре, в 1913 году, последовал перевод “Чайки” Фреда Айзмана, изданный в Бостоне, а в 1916 году в Нью-Йорке вышел сборник переводов Джулиуса Веста, включавший в себя “Три сестры” и “Вишневый сад”. После Первой мировой войны Дженни Ковэн перевела “Вишневый сад”, “Три сестры” и “Дядю Ваню” для нью-йоркского издания 1922 года “Московский Художественный театр”, в том же году в Бостоне был выпущен “Дядя Ваня” в переводе Фрэнсис Сафро. Однако, пожалуй, наибольшее внимание к Чехову-драматургу в англоязычных странах привлекли в те годы два тома его пьес в переводе Констанс Гарнетт (изданы в Лондоне в 1923 году и в Нью-Йорке в 1924 году).

Начало освоению английской критикой творчества Чехова было положено выходом в свет в Англии в 1916 году книги Льва Шестова «“Антон Чехов” и другие эссе», а также вдумчивого исследования Уильяма Джерхарди “Антон Чехов” (1923), до сих пор остающегося весьма популярным кратким введением в творчество писателя. Знаменательным событием была публикация на английском языке избранных писем Чехова (в 1920, 1921, 1924 гг.). Эти даты говорят о том, сколь быстро (после достаточно скромного начала) повышался интерес к Чехову и его драматургии накануне и непосредственно после Первой мировой войны. Если бы не вмешательство войны, рост его популярности был бы, несомненно, еще более стремительным.

Влияние в Америке Чехова-драматурга в значительно большей степени связано с деятельностью Станиславского и Московского Художественного театра, нежели его многочисленных переводчиков. И это более существенное влияние, чем то, что ощущалось непосредственно в практике театра, чего нельзя было сказать, например, об Англии (МХТ гастролировал в Берлине и Париже в 1922 году, но не был в Лондоне). Поворотным пунктом были гастроли МХТ в Нью-Йорке в 1923 году, где вскоре — в 1924 году — вышел в свет перевод автобиографии Станиславского “Моя жизнь в искусстве”.

Известия об успехе чеховских пьес в МХТ, так же, как и сами пьесы, не сразу достигли Америки. В 1916 году в Нью-Йорке в театре “Бэндбокс” состоялась премьера “Чайки”, однако это событие прошло незамеченным.

Когда Дж.Рэнкен Тауз рецензировал пьесы Чехова в переводе Веста в газете “Нейшн” от 13 апреля 1916 года, он находил их театральную ценность “совершенно незначительной”: «Они негодны для постановки из-за своей неопределенности, случайности построения, постоянных повторов, избытка тривиальных разговоров и происшествий, очевидных преувеличений и унылой монотонности. Они представляют собой интерес почти исключительно литературный и этнический... Любая попытка короткого и вразумительного пересказа бессвязного, лишённого стержня сюжета <“Трех сестер”> обернется пустой тратой времени и усилий. Вещь же в целом представляет собой набор случайных набросков для незавершенного романа в духе реалистического импрессионизма. Для обычного театра она совершенно непригодна».

Такая точка зрения была весьма распространена, хотя годом ранее петроградская корреспондентка “Нью рипаблик” Гертруда Бесс Кинг писала в газете (в номере от 26 июня 1915 г.) о своем посещении спектакля “Вишневый сад” в Москве, отмечая, хотя и неуверенно, те существенные черты чеховского искусства драмы, с которыми сегодня мы так хорошо знакомы: «Вскоре я поняла, что это вообще вряд ли можно было назвать “пьесой”. Актеры вели себя совсем просто, как обыкновенные люди, не педалирующие свои чувства перед зрительным залом... Казалось, они живут на сцене, совершенно не заботясь о том, что искушенная публика ожидает взрыва и кульминации, которые обязательно должны произойти в течение двух часов... Но хотя сюжет почти отсутствует — лишь неоформленная картина устоявшейся жизни в имени — вы по-настоящему погружаетесь в атмосферу этой жизни, знакомитесь с этой семьей настолько близко, что создается ощущение, будто героев вы знаете с детства».

Среди прочего она с удивлением отмечала, что единственная “настоящая сюжетная линия” — продажа имени с торгов — разрешается где-то за сценой и что это отсутствие “правильного” сюжета “создает ощущение пространства, размаха, широкой перспективы”. С полным основанием она была озадачена своей симпатией к Лопухину, не уменьшившейся и после того, как он, купив имение, пьяным расхаживал по дому; она видела достоинство пьесы в том, что самые банальные ситуации становились в ней интересными, “не превращаясь в нечто странное и непривычное”.

К 1920-м годам Нью-Йорк стал городом-космополитом; там охотно встречали иностранных писателей и художников и умели ценить их талант. В октябре 1920 года нью-йоркский авангардистский театральный журнал “Титр артс”, руководимый в то время Эдит Айзекс, Старком Янгом и Кеннетом Макгауэном, посвятил специальный выпуск рассказу об организации, философии и постановочных методах МХТ, “первого театра мира”. В 1922 г. стало известно, что продюсеры Ф.Рэй Комсток и Моррис Гест пригласили МХТ во главе с Константином Станиславским на трехмесячные гастроли в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии и Бостоне (сообщалось, что Немирович-Данченко должен будет остаться в Москве, чтобы продолжить работу над оперой в музыкальной студии Художественного театра). В январе-феврале 1923 года русские должны были давать представления в Нью-Йорке. Несмотря на климат недоверия между США и СССР повсюду появлялись статьи, восхвалявшие МХТ и его четвертьвековую историю на московской сцене. “Нью-Йорк таймс” 31 декабря 1922 г. приглашала своих читателей познакомиться с “подлинной картиной жизни старой России” и с “величайшим театральным искусством мира”. Оливер М.Сейлер с изумлением писал в “Нью-Йорк таймс бук ревью” от 17 сентября 1922 г. о продолжительных репетициях, предшествовавших каждой постановке, и о подготовке актеров в театральных студиях — в то время, как на бродвейской сцене все определялось коммерческими интересами. Он специально отмечал “внутренний психологический и духовный реализм”, достигнутый Станиславским и Немировичем-Данченко с помощью этих методов. Сейлер был также автором текста роскошной цветной брошюры, выпущенной к приезду театра, в которой он подчеркивал новаторскую сущность его достижений, утверждая, что никогда прежде Америке не приходилось “импортировать целиком театральную организацию, пользующуюся таким колоссальным престижем, как МХТ”. Кеннет Макгауэн, настойчиво пропагандировавший методы МХТ, выпустил в 1922 г. в соавторстве с художником Робертом Эдмондом Джонсом книгу “Континентальное сценическое искусство”, приобретшую впоследствии большое влияние. В

статье от редакции “Тизтр артс” за апрель 1923 г. Макгауэн снова обратил внимание на достоинства репертуарной системы МХТ. Он полагал, что в Соединенных Штатах актеров при назначении на роль используют “частично”, главным образом — по физическому сходству с персонажами, в то время, как “сердце МХТ составляет актер”, который может сыграть пять или пятнадцать ролей за сезон, развивая и совершенствуя свое мастерство. Он выразил общее изумление профессионалов театра в Америке тем, что МХТ никогда не назначал заранее дату премьеры, но выпускал спектакль тогда, когда “считал его готовым”.

Этот неожиданно вспыхнувший интерес к русскому театру послужил Чехову лучшей рекомендацией в глазах американской публики. В январском номере журнала “Драма” за 1923 г. Грегори Зилборг в статье под заголовком “Русское вторжение” заявил, что «драма Чехова синонимична понятию “Московский Художественный театр”».

Пьесы, представленные в Нью-Йорке по-русски, были вершинными достижениями МХТ: “Царь Федор Иоаннович” Алексея Толстого, “На дне” Максима Горького, “Три сестры” и “Вишневый сад” Чехова. Хотя зрители в огромном большинстве не знали русского языка, им было понятно происходящее на сцене благодаря энергии, которой были проникнуты эти спектакли. Однако в голосах критиков после всей рекламы и возвеличения МХТ начали слышаться нотки разочарования, даже по поводу легендарной игры ансамбля¹. Судя по статье “Наш долг перед Московским Художественным театром”, написанной пять лет спустя Х.И.Броком и опубликованной в “Нью-Йорк таймс мэгэзин” 28 октября 1928 г., постановки были встречены со смесью восторга и возмущения по поводу той реакции, которую они вызвали: “Некоторые критики были зачарованы настолько, что начали, кажется, всерьез полагать, будто искусство актерской игры было изобретением труппы, руководимой величественным мистером Станиславским; все же сделанное на нашей собственной сцене до сих пор было лишь бледным отражением подлинного искусства”.

Тем не менее, новый реализм был откровением, так что все критики признавали его превосходство, хотя, как правило, они были неспособны отличить вклад актеров от заслуг авторов.

Рецензируя постановку “Вишневого сада” в газете “Нью-Йорк таймс” от 23 января 1923 г., Джон Корбин, подобно другим критикам, восхищался “разнообразием характеров”, которые актеры МХТ воссоздавали в каждой новой постановке; в то же время он полагал, что на зрителей большее впечатление, чем Чехов, производил Горький. Корбин одобрял “внешнюю легкость” “высокой комедии” Чехова и признавал символичность образа сада и глубину скрытой в нем критики старой России. Макгауэн, писавший для “Тизтр артс”, полагал, что МХТ продемонстрировал совершенство “актерского механизма”, благодаря чему воссоздаваемые образы отличались “блистательной точностью и глубиной смысла”. Постановки, по его мнению, отличались “удивительной детализацией”. Старк Янг, театральный критик “Нью рипаблик” с 1921 по 1947 годы, вероятно, наиболее талантливый представитель своего поколения, не был в восторге от “Царя Федора”, который казался ему образчиком исторического реализма; однако пьесы Чехова он расценивал как “редчайшее из явлений”, как совершенное сочетание актерской и режиссерской работы с драматургическим мастерством. Он повторил выражение “духовный реализм”, определив его как “отбор тех реалистических деталей, которые выражают глубинную духовную сущность изображаемого”. “Я видел подлинное воплощение искусства Чехова”, — писал он, отмечая, что сопри-

косновение с правдой вызывало у него чувство восторга². Старк Янг превозносил Чехова в течение всей последующей жизни, и то уважение, которым пользовались его оценки, свидетельствует о неослабевающем интересе к России в Америке.

Насколько можно судить об этом сегодня, господствующим настроением в мхатовских постановках Чехова 1923 года была меланхолия, обусловленная таким восприятием его произведений, которое связывало их с периодом застоя в русской общественной жизни; по сегодняшним меркам, в этих постановках звучали отнюдь не комедийные мотивы, но мотивы грусти, сострадания, жалости и разочарования. Этим Станиславский предопределил дух постановок пьес Чехова на Западе и драматургических подражаний ему, который господствовал, по крайней мере, еще в течение целого поколения. Однако, если бы не это посещение Нового Света, влияние Чехова как драматурга могло бы так и не сказаться в течение неопределенно долгого времени. Как мы увидим, Чехов прибыл как раз вовремя. Пока же заметим, что американские гастроли МХТ были настолько успешными, что театр был приглашен и на следующий, 1924 год, и за эти два года дал в общей сложности 380 представлений 13 пьес в 12 крупных городах.

За этим последовал непосредственный опыт постановки пьес Чехова по-английски, так что в период между концом гастролей МХТ и концом Второй мировой войны лишь в Нью-Йорке было осуществлено не менее 22 постановок (не считая мхатовских, во время третьих гастролей — 1935 года).

Постановки пьес Чехова в Нью-Йорке в 1926–1946 годах:

“Вишневый сад”	216 представлений	в 7 постановках
“Три сестры”	180	6
“Чайка”	144	5
“Дядя Ваня”	119	4
Всего	659	22

Эта таблица дает некоторое представление о сравнительной популярности чеховских пьес. В целом же это весьма впечатляющая статистика, в особенности для такого странного и “трудного” драматурга.

Поток спектаклей берет свое начало в 1926 году, когда театр “Сивик репертори” на 14-й стрит, руководимый Евой Ле Галиенн, впервые поставил многоактную пьесу Чехова по-английски; это были “Три сестры”, и мисс Ле Галиенн играла Машу. Эта прекрасная актриса заслуживает специального упоминания за ту роль, которую она сыграла в распространении драматургии Чехова: она пожертвовала собственной карьерой бродвейской актрисы для того, чтобы организовать репертуарный театр, ставивший Ибсена, Чехова и Шекспира для широкой публики по доступным ценам. Что же касается Бродвея, ему пришлось ждать первой постановки Чехова по-английски до 1928 года, когда английский режиссер-новатор Дж.Б.Фейген поставил “Вишневый сад” в переводе Джорджа Колдерона в театре “Бижу”. В предисловии к своему переводу Колдерон следующим образом объяснял причины неуверенности английских и американских режиссеров в том, надо ли ставить Чехова. Он полагал, что они были незнакомы с драматургической техникой “центробежного” действия, при котором диалог нередко отдаляется от центральной сюжетной линии и основной идеи с тем, чтобы высветить личную драму второстепенного персонажа. Конечно, это сильно отличалось от более “повествовательной” структуры среднереалистической пьесы в манере Ибсена. Колдерон, в частности, замечал, что английская школа актерской игры плохо приспособлена для постановки пьесы, в которой весь ансамбль должен постоянно “жить” на сцене, осуществляя в своей игре “центростремительность”

с тем, чтобы поддержать единство целого; американская актерская школа, вне всякого сомнения, отличалась не большей гибкостью, чем современная ей английская. Так или иначе, постановка Фейгена не выдерживала сравнения с мхатовской постановкой пятилетней давности: Брукс Аткинсон замечал в газете “Нью-Йорк таймс” 5 марта 1925 г., что зрители буквально “умирали от скуки” и что от “мертворожденной” постановки веяло лишь мрачностью.

К счастью, манера игры на нью-йоркской сцене должна была претерпеть вскоре радикальные изменения, обусловленные дальнейшим прямым влиянием МХТ. Поляк по рождению, Ричард Болеславский был членом труппы с 1906 года и приехал в Соединенные Штаты в 1922-м. Вместе с Марией Успенской, также бывшей актрисой МХТ, он основал театр “Америкен лаборатори”, и они начали преподавать систему Станиславского. Среди их студентов были Ли Страсберг, Гарольд Клермен и Стелла Адлер, которые впрямую повлияли на те радикальные изменения концепций и методов исполнительского искусства, которые последовали вскоре в Соединенных Штатах. Театр “Лаборатори” требовал от своих учеников искусства сосредоточенности, основанного на развитии “аффективной памяти” по Станиславскому, благодаря чему актер мог воссоздавать те или иные эмоции.

Годы подъема социального сознания накануне вступления Америки в войну породили труппу “Вашингтон-сквер плейерс” в Гринвич-виллидж, которая в 1915 г. расположилась в здании театра “Бэндбокс” с намерением ставить пьесы, от которых отказывались коммерческие театры. Вынужденная распаться в годы войны, эта труппа, тем не менее, составила костяк еще более значительной организации — Театральной гильдии — в 1919 г. Гильдия впервые применила систему абонементов, благодаря чему новые экспериментальные пьесы всегда собирали публику, а в 1929 году создала театр “Груп”, который в течение 10 лет был особенно тесно связан с реалистическим движением. Своим происхождением новаторский театр 30-х был в значительной степени также обязан экономической депрессии, которая последовала за уолл-стритской катастрофой 1929 г.; в особенности это относится к Федеральному театральному проекту и к Театральному союзу, развивавшим драму социального протеста. Эклектически применяя широкий круг новых стилей, все они приветствовали новый реализм.

Театр “Груп” достиг значительных успехов в применении реалистических постановочных методов, работая по системе Станиславского с постоянной труппой. Артур Миллер высоко оценил их достижения: “Дело было не только в блестящей игре всей труппы, которая, по моему мнению, до сих пор не имеет себе равных в Америке, но и в создаваемой ею атмосфере взаимопонимания между актерами и зрителями”³. Режиссеры “Груп” — Гарольд Клермен⁴, Шерил Крофорд, Ли Страсберг, Элиа Казан — позже, в 1949 г., основали Актерскую студию, воспитывавшую серьезных актеров по американскому “Методу”, развитому на основе учения Станиславского. Одной из основных целей “Груп” было создание серьезной публики для серьезных творческих начинаний, противостоящих стандартам Бродвея. Эта труппа внесла самый большой вклад в развитие американского реалистического театра.

Главным выразителем художественных идей “Груп” был Гарольд Клермен, в особенности, когда дело касалось их реалистических принципов. Он видел постановки МХТ в Париже в 1919 году, а также в Нью-Йорке, и стремился перенести русский профессионализм во все сферы театра. Он также полагал, что “Груп” должен ясно выражать свои намерения как при выборе пьес, так и в интерпретации текста. Клермен стал одним из ведущих американских режиссеров-реалистов.

Для Ли Страсберга нью-йоркские спектакли МХТ послужили стимулом к развитию своего весьма рано проявившегося интереса к театру. Под русским влиянием он поступил в театр “Лаборатори”, а затем помог организовать театр “Груп”, в котором работал вплоть до 1937 года. Совместно с Шерил Крофорд он был режиссером первой независимой постановки “Груп”, предпринятой в Театре Мартина Бека в 1931 г. Это была чем-то напоминавшая “Вишневый сад” пьеса Пола Грина “Дом Коннелли” с Франшо Тоун и Морисом Карновским в главных ролях. Речь в ней шла об упадке южной аристократии во время Гражданской войны. Клермен писал об острейшем “ощущении человеческих противоречий и страдания”, характерном для этой постановки, хотя и склонен был к преуменьшению сказавшегося в ней влияния Чехова. Тем не менее, влияние это не вызывает никаких сомнений.

Младшим среди этой значительной группы режиссеров-реалистов является Элиа Казан, который также был членом театра “Груп” и разделял его интерес к исследованию социальных проблем на сцене. Он также входил в Актерскую студию и вместе с другими ее членами восхищался Чеховым. Таким образом, его режиссерский метод берет начало в учении Станиславского, а к реализму “Метода” он добавил напряженность, остроту, нервную энергию. Его режиссерская деятельность тесно связана с драматургией Теннесси Уильямса и Артура Миллера; свой реалистический метод он без труда приспособивал к импрессионистической структуре их пьес.

Это было время бурного развития реализма в американском сценическом искусстве. Страсберг был прославлен как великий учитель, и имя его стало непосредственно ассоциироваться с Методом. Интересно отметить, что актеры, прошедшие его школу, чувствуют себя одинаково уверенно как на сцене, так и на экране, где камера требует особой реалистической точности и непосредственности. Его актерские упражнения имели целью выявить “скрытую” сущность исполнителя, хотя всегда при этом приходилось считаться с опасностью того, что актер, овладевший Методом, утверждал свою собственную личность за счет тех персонажей, которых он должен был изображать. По мнению критиков Метода, такой актер полагает, будто наилучшим образом справится со своей задачей, если попросту будет самим собой, но это слишком стандартное решение, которое вряд ли поможет ему добиться хоть какого-то разнообразия стиливых и характерных красок. Такому актеру трудно приспособить свое мастерство к более условному стилю, характерному для большей части постреалистической драмы.

Здесь будет уместно упомянуть постановку Страсбергом “Трех сестер”, осуществленную в Студии в 1960-е гг. Георгий Товстоногов не был одинок, когда отмечал излишнюю увлеченность режиссера деталями, как если бы он имел дело с музейным экспонатом. Постановка, считал он, была осуществлена так, как если бы Чехов был “простым бытописателем”: «Ли Страсберг стал, по моему мнению, жертвой традиционных представлений о театре Чехова. Его “Три сестры” оказались собранием наиболее распространенных актерских и постановочных штампов. Сцена у него заполнена каждодневной действительностью, воссозданной с фотографической точностью и сочетающейся с замедленным ритмом. Места для чеховской образности попросту не осталось»⁵.

Нетрудно понять, каким образом отнюдь не многоречивые персонажи Чехова могли стать жертвой вольностей Метода, коль скоро актер сосредоточивался главным образом на подтексте, а не на самом тексте. В 1957 г. Роберт Брустин высказывал опасение, что “подтекст может стать актерской уловкой, с помощью которой игнорируются намерения драматурга, поскольку они подменяются чувством, которое кажется исполнителю более подходящим»⁶.

Вернемся, однако, назад. Нью-Йоркские театралы в конце концов привыкли к Чехову, точно так же, как, скажем, к Сэмюэлу Беккету (после первого потрясения, вызванного постановкой пьесы “В ожидании Годо” в 1956 году). Брукс Аткинсон, театральная критик газеты “Нью-Йорк таймс”, особенно остро ощущал, что “драма недомолвок и намеков по-прежнему для многих начисто лишена драматизма”, хотя он и начинал признавать, что Чехов в основе своей комичен, даже “уморительно” весел (16 апреля 1930 года). Несмотря на то, что Чехов был, главным образом, кумиром театральных профессионалов, которых привлекали его внешняя безыскусность, антикатегоричность, широта симпатий и ясное понимание человеческого поведения, к концу 20-х годов он ставился повсюду, нередко даже по две-три постановки в год. К 1942 г. на самом Бродвее Чехову было обеспечено самое большое внимание и уважение: в том году в Театре Этель Бэрримор были поставлены “Три сестры” с участием таких знаменитостей, как Джудит Андерсон (Ольга), Кэтрин Корнелл (Маша) и Рут Гордон (Наташа) — вместе играли сразу три самые талантливые актрисы Нью-Йорка.

К концу 20-х годов американский театр созрел для нового этапа развития национальной драматургии — этапа, в котором главенствующую роль должен был сыграть новый реализм, отмеченный влиянием Чехова. К этому были подготовлены актеры, освоившие новую технику; набирались опыта режиссеры. Главное же — были все условия для появления драмы, проникнутой социальным пафосом и посвященной проблемам американской жизни. Разбирая постановку “Чайки”, осуществленную в 1929 году театром “Сивик репертори” (“Нью рипаблик”, 9 октября 1929 года), Старк Янг пророчески заметил: “Среди ведущих европейских драматургов Чехов представляет для нас наибольшую ценность. Драматургическая техника Ибсена широко воспринята сейчас современным театром — настолько, насколько может быть воспринят технический метод, оторванный от своей моральной и духовной подоплеки. С другой стороны, противоположный, поэтический, метод кажется слишком далеким от того, что обычно считается приемлемым для сцены. Чеховский же метод, в отличие от всех других, в наибольшей степени соответствует нашим целям. Не будучи более условным или стилизованным, не будучи ни более, ни менее традиционным, нежели реализм, принятый у нас, мир его реализма — тот же, что и наш, единственный мир, который знает сегодня наше искусство. Ясно, что может дать нам Чехов: больше тонкости ощущения, больше взаимопроникновения тем, больше нюансов в передаче чувств, больше остроты, искренности и серьезности намерения. Для современной американской драматургии он представляет собой источник наиболее сильного влияния”.

Это влияние ощущалось. Иногда его признавали прямо, иногда о нем можно было судить по косвенным свидетельствам. Конечно, в цепи доказательств подчас оказывается настолько много звеньев, что сама цепь истончается. Однако факт остается непреложным: все выдающиеся американские драматурги так или иначе испытали влияние Чехова.

Первым среди американских драматургов это признал Томас Вулф, правда, более известный как романист. В романе “О времени и о реке” (1935) он пишет, что всегда был ненасытным читателем и в особенности увлекался Чеховым. Еще до 1920-го года, даже до того, как он прослушал в Гарварде знаменитый курс Джорджа Пирса Бейкера для драматургов, он начал писать длинную запутанную пьесу о приходящих в упадок поместье и плантации в Джорджии, принадлежащих южному аристократу, генералу конфедерации, который вынужден расстаться с ними после Гражданской войны. Вулф дал пьесе название “Дом хороших манер”. В Америке ему не удалось найти про-

дюзера; в конце концов она была опубликована (в 1948 году) и поставлена — в Германии — в 1952-м. Эта пьеса заслуживает упоминания как наиболее ранняя из целого ряда пьес, написанных самыми разными авторами, пытавшимися создать американский “вишневый сад” на далеком Юге.

Элмер Райс приобрел наибольшую известность своими сатирическими и экспрессионистскими пьесами, в особенности своей социальной притчей машинного века “Счетная машина” (1923); однако за 50 лет он создал более 50 пьес в самых разных стилях, в том числе несколько сценариев для “живой газеты”, когда сотрудничал в Федеральном театральном проекте. Хотя налет сентиментальности вредит его социальной и политической драматургии, ему удалось ярко и разнообразно нарисовать множество различных по национальному происхождению персонажей в реалистически изображенной обстановке, как, например, в “Уличной сценке” (1929), написанной под очевидным влиянием Чехова.

В “Уличной сценке” реальная действительность перенесена на сцену в форме фасада многоквартирного дома в Нью-Йорке. Таким образом, ведущий мотив пьесы — жизнь бедноты в трущобах. По словам художника первой постановки, это была пьеса “почти журналистского реализма”. Более 50 персонажей различных национальностей и рас — ирландцы, евреи, итальянцы, немцы, шведы и другие — показаны в доме и на улице ранним жарким летом; в различных “побочных сюжетах” они сплетничают, ссорятся, обмениваются шутками. Городские шумы прерываются криками роженицы; муж застаёт жену с любовником и убивает их обоих — мелодраматический эпизод, наносящий ущерб оригинальности пьесы. В остальном же воссоздается чеховское ощущение жизни в убогой обыденности ее движения со дня на день, которое особенно сильно ощущается под занавес (как в “Трех сестрах”): в то время как вновь прибывшая пара справляется о свободных комнатах, дети за сценой — что иронично — поют песенку “Фермер в лощине”, а моряк пересекает сцену в обнимку с двумя девицами.

Театральная гильдия и ряд других организаций отвергли пьесу как лишённую драматизма и бессодержательную. В конце концов самому Райсу удалось поставить ее в театре “Плейхаус” с помощью художника Джо Милзинера⁷. В конце концов она выдержала 601 представление только в Нью-Йорке и 6 месяцев шла в Лондоне, после чего на ее основе были созданы фильм и мюзикл; несомненно, пьеса задела публику за живое. Газета “Нью-Йорк таймс” от 11 января 1929 г. находила ее сюжет поверхностным, но постановку в целом “несобычайно правдивой”, в частности, отмечалась точность в воссоздании жизни “обычной улицы”, с ее обитателями, свешивающимися из окон в душную ночь, с ее полицейскими, почтальонами, детьми и прогуливающимися собаками, с “вывешенными простынями, освещенными неясным светом анемичного городского утра”. Очень точно был передан дух повседневной жизни: “процесс родов в третьей новелле, поиски курицы для супа, любовные ласки с наступлением темноты, всеобщая ненависть к еврею-интеллигенту, расовые предрассудки, классовая мораль, живой, грубый юмор, склонности и антипатии”.

Элмер Райс прекрасно знал Чехова и полагал, что он изображает не реальность, но “иллюзию реальности”, в которой “несколько вдохновенных строк оказываются более значительными, чем целые кипы стенографических заметок”, и что “кажущаяся случайность и бессвязность” диалогов чеховских персонажей в целом производят необходимый эффект и заставляют нас понимать их “мысли, сердца и души”⁸. Райс посетил Советский Союз в 1932 и 1936 годах — в то время, когда Чехов больше ставился в Нью-Йорке, чем в

Москве, — и передал суждение одного своего русского знакомого, заметившего, что Чехов превратился в американского национального героя.

Американская драма социального протеста, даже пропаганды, связанная с кризисными тридцатыми, кажется бесконечно далекой от чеховской сдержанности и ненавязчивости, однако она лежит в русле реалистической традиции, и в свои лучшие моменты становится чеховской. В 1934 г. левый Театральный союз поставил пьесу Джорджа Склара и Пола Питерса “Портовый грузчик”, изображающую столкновение черных рабочих с вооруженными хозяйскими громадами; по ходу пьесы черных рабочих начинают поддерживать и белые. Пьеса была поставлена живо, без претензии на назидательность, а некоторые сцены, как, например, та, где черные докеры хохочут и ругаются, нежась под полуденным солнцем среди тюков с хлопком, воспринимались как нечто подлинное. Художники, работавшие над постановками пьес социального реализма, такие, как Мордекай Горелик, тщательно изучали натуру, на фоне которой происходило действие, будь то ферма или литейный завод, и лишь затем пытались воссоздать в декорациях как основную идею, так и атмосферу пьесы. Горелику был чужд абстрактный символизм, он говорил о создании “поля битвы” той реальности, которую он искал, которая стала бы “драматической метафорой пьесы”. Такое направление в американском театре, по замечанию Джона Гасснера, было основано на реализме, однако, тем не менее, вскоре выводило зрителей за его пределы.

Среди американских драматургов, пишущих в реалистической манере, которых в 30-е годы взрастил “Груп”, наибольший интерес представляет Клиффорд Одетс. Он начинал как актер в “Груп” и развивал свое литературное дарование под сильным влиянием современного реализма и представлений о высоком общественном предназначении театра в преодолении последствий депрессии. Одна из ранних постановок “Груп” — длинной одноактной пьесы Одетса “В ожидании Лефти” (1935) — была высоким образцом “агитпропа”, в основе своей экспрессионистской и состоящей из отдельных эпизодов; однако драматургическая основа, которой послужила деятельность стачечного комитета воинственного профсоюза водителей такси (годом раньше Нью-Йорк пережил подобную забастовку), оставляла пространство для пяти реалистических ретроспективных сцен. При минимальных декорациях каждый эпизод реалистически воспроизводит события из жизни забастовщиков, создавая то смешение стилей, которое стало впоследствии характерной приметой американской авангардистской драмы.

В том же году Одетс создает пьесу, выдержанную целиком в канонах реализма, — “Проснитесь и пойте!”. Она была поставлена Гарольдом Клерменом в Театре Беласко, снятом “Груп”. Эта пьеса подтвердила репутацию Одетса как наиболее талантливого драматурга “Груп”. Смешение трагедии и комедии было в духе Чехова и О’Кейси, хотя в плане общего построения ее можно назвать “хорошо сделанной пьесой” в духе XIX века. В ней изображена еврейская семья из нью-йоркского района Бронкс во время депрессии, вечно ссорящаяся из-за денег — шумно и горячо. Бесси Бергер, мать семейства и домашний тиран, обеспечивает будущее семьи и сводит концы с концами, лишь выдав свою беременную дочь за богатого человека, которого она убеждает в его отцовстве, и запрещая жениться своему сыну, который собирается уехать из дома. Переломный момент наступает тогда, когда раскрываются обманы Бесси. Жизнь в пьесе бьет ключом, характеристики персонажей отличаются точной детализацией, и лишь речи под занавес, окрашенные в пропагандистские тона, нарушают ее общее реалистическое звучание. Газета “Нью-Йорк таймс” от 20 февраля 1935 года назвала постановку Клермена

“перегруженной деталями и назойливой” — уж не применяя ли чеховскую “мерку” в качестве эталона вкуса?

В своей книге “Бурные годы” Клермен отрицает влияние Чехова на Одетса, который, по его словам, “в то время почти не знал творчества Чехова”. Однако по словам Морриса Карновского, приведенным в бруклинской газете “Игл” 17 февраля 1935 года, многие из членов “Груп” считали Одетса “очень близким Чехову”; сам же Одетс однажды в целях рекламы написал статью “О некоторых проблемах современного драматурга”, в которой он прямо отказывался от Ибсена как образца для подражания и называл себя последователем Чехова, — суждение, от которого он впоследствии полуотрекся, возможно, из скромности. В любом случае, вопрос, который может быть поставлен в отношении “Проснитесь и пойте!”, заключается в том, могла ли быть написана эта пьеса, если бы Чехова не существовало. Одетс и дальше развивал чеховский стиль и настроение — в пьесе “Потерянный рай”, поставленной в том же году; здесь, в духе “Вишневого сада”, показано банкротство американского среднего класса, который находится на грани безвозвратной потери своего “рая”.

Марксистская основа пьес Клиффорда Одетса в значительной степени обусловила их определенный схематизм, в духе поздневикторианской манеры — изображать бедных и слабых жертвами богатых и сильных. Так, даже в “Потерянном рае” малоправдоподобный персонаж по имени Пайк вводится специально для того, дабы осудить недостатки общества. Так что вполне вероятно, как полагают некоторые, что эти произведения основаны на структуре “хорошо сделанной пьесы”, с постепенно нагнетаемым напряжением и последующей кульминацией, что ассоциируется с именем Ибсена. Однако мастерство Одетса в передаче специфически нью-йоркских оборотов речи и нравов, хотя нередко и чересчур расчетливое, сделало его наиболее многообещающим (хотя и разочаровавшим впоследствии) драматургом десятилетия. Старк Янг полагал, что сходство Одетса с Чеховым лежит прежде всего в “использовании им метода кажущейся необязательности. Речь и эмоция следуют одна за другой, без какой-либо внешней связи”¹⁰. А более современный критик Джеральд Уилс прибегнул к диалогу самой пьесы “Проснитесь и пойте!” как к главному доказательству: «Бергеры (подобно Прозоровым) знают друг друга настолько хорошо, что слышат фразу, прежде чем она произносится, если и отвечают на нее, то механически, не успевая заметить противоречия между одной репликой и другой. Даже эмоциональные вспышки не есть для них нечто непривычное, так что персонажи могут ссориться и мириться, не нарушая нормального ритма беседы. Это — семья в самом истинном смысле слова, с её уютной, возможно, оупляющей атмосферой; и именно ее создание является главным успехом “Проснитесь и пойте!”... Создав семью Бергеров, Одетс открыл для себя драматургический метод»¹¹.

В 1939 г. в “Груп” вошел колоритный писатель из Сан-Франциско Уильям Сароян; Роберт Люис поставил его пьесу “В горах мое сердце”, сельскую фантазию об американцах армянского происхождения, в которой стилизация смешивалась с реализмом, а яркие массовые сцены основывались на реалистической школе игры. Вслед за этим последовала, очевидно, самая удачная пьеса Сарояна “Лучшие годы вашей жизни” (также 1939). Хотя первоначально пьеса была отвергнута “Груп” как бесформенная и чрезмерно автобиографичная, она была с успехом поставлена Театральной гильдией в Театре Бута. Отсутствие сюжета должно было отображать “бессюжетность” той жизни, которая изображалась в пьесе. Брукс Аткинсон называл ее “размышлениями у стойки бара, лишенными событийной основы и нервного напряжения, необ-

ходимого театру. Ничто не связывает воедино эту драму, за исключением любви Сарояна к оборванцам, которые в ней выводятся. Однако любовь его — отнюдь не мимолетное чувство. Она обладает силой, свойственной подлинному убеждению”¹². На этот раз местом действия был избран город, где портовый кабачок Ника заполнен различными типами жителей Сан-Франциско: “добродушный хозяин кабачка, мечтательная проститутка, цветной музыкант, мечтающий сделать карьеру чечеточник, колоритный рассказчик небылиц, озабоченный полицейский, влюбленный мальчик и сумасшедший араб, сидящий в углу”. Однако, как театральный профессионал Сароян был слаб, а его добрая философия никак не соответствовала зловещему 1939 году.

В этот период стиль нового реализма был легко и естественно воспринят в инсценировках романов натуралистического направления. Пожалуй, наиболее интересным опытом в духе Чехова стала пьеса по роману “Участница свадьбы” писательницы-южанки Карсон Маккалерс (опубликован в 1946 году). С одобрения Теннесси Уильямса, который также был южанином по происхождению и пользовался большим успехом на Бродвее благодаря двум недавним постановкам, пьеса в 1950 году была поставлена в театре “Эмпайр” Гарольдом Клерменом. Этот рассказ о девочке-подростке из Джорджии, стремящейся понять мир взрослых, требовал чеховской техники передачи внутренних ощущений. Джули Харрис, актриса, воспитанная в духе Метода, исполняла роль двенадцатилетней девочки-постреленка Фрэнки — неожиданно заговаривающей то с незнакомым человеком, то с кошкой и вдруг начинающей “летать” по комнате, впервые затягивающейся сигаретой, глядящей на повседневные вещи, как если бы видела их впервые, трепещущей от осознания себя женщиной, страстно влюбленной в мысль о предстоящем бракосочетании своего брата — настолько, что собирается сбежать из дома вместе с новобрачными. Клермен замечал, что когда девочка неожиданно начинает плакать в первом акте, это является кульминацией темы ее одиночества, которое до того проявлялось в массе мелких симптомов.

Клермен создал для Фрэнки среду, состоящую из персонажей, чьи характеры были столь же индивидуализированы: прозаическое сострадание кухарки Беренис Сэди Браун (которую играла Этель Уотерс) и почти неосознанное безразличие мальчика Джона Генри (Брэндон де Уайльд), который с занятым видом вбегает и убегает со сцены. Эти трое оказываются вместе в кухне того дома, в котором готовятся к столь важному событию, как свадьба. Критики выразили единодушное мнение, что в “Участнице свадьбы” практически отсутствует сюжет или хотя бы развитие характеров, но что, тем не менее, пьеса создает настроение — как выразился Ричард Уоттс в “Нью-Йорк пост”, “в ней есть необычная, волнующая, хрупкая и печальная красота”¹³.

В 1950 году была поставлена пьеса Джошуа Логана “Глицинии”, представляющая собой вариацию на тему “Вишневого сада”. Она выдержала целых 165 представлений в Театре Мартина Бека в Нью-Йорке. Сам Логан назвал свое произведение “новой американской пьесой”, основанной на чеховских мотивах; Хелен Хейс исполняла роль Люси Андре Рэнделл (“Раневская”), владелицы приходящей в упадок глициниевой плантации на старом Юге в 1890-х годах. Автор указывал на аналогию между освобождением русских крепостных в 1861 году и освобождением американских рабов в 1863-м, хотя в других отношениях старая Россия и старый Юг имели мало общего. Глициниевая плантация Логана куда более дружелюбна и не столь безнадежна, как чеховский вишневый сад: Фирса никто не забывает в конце пьесы, и, что более важно, “Лопехин”, ныне Янси Лопер, нувориш, сын бед-

ного белого фермера, не только приобретает плантацию, но и предлагает миссис Рэнделл стать его женой. К счастью, она отказывается. Пьеса вызвала всеобщий восторг, и лишь Ричард Уоттс подвергал сомнению “ненужную попытку представить дело таким образом, будто то, что Чехов писал о царской России, приложимо и к американскому Югу”¹⁴.

Ранние пьесы Лиллиан Хеллман, хотя они и не связаны с театром “Групп”, в значительной степени обязаны своим успехом атмосфере 30-х годов. Ее вызывающая лесбийская пьеса “Детский час” (1934) была написана в ибсеновской традиции психологического реализма, а ее наиболее известная драма “Лисички” (1939), разрабатывавшая тему алчности южной семьи в период Реконструкции после Гражданской войны, была выдержана в канонах “хорошо сделанной пьесы” — детективной мелодрамы. “Стража на Рейне” (1941) была осуждением нацистского режима. В 1936–1937 годах Хеллман предприняла продолжительное путешествие по Европе и Советской России, а вслед за успехом двух ее последних пьес в Москве последовало приглашение еще раз посетить Россию в конце 1944 года. В дальнейшем ее драматургия пошла по пути, проложенному Чеховым.

“Осенний сад” Хеллман был поставлен Гарольдом Клерменом в 1951 году; как своей темой, так и характером диалогов эта пьеса, безусловно, тяготела скорее к Чехову, нежели к Ибсену. Это было проникнутое тонкой иронией изображение группы пожилых неудачников, живущих в жалком пансионе на берегу Мексиканского залива. Пьеса была остроумной и суровой, но ей не хватало чеховской теплоты: впоследствии Клермен назвал комедию “едкой”, а ее автора — “жестким”¹⁵.

Многие критики в своих рецензиях отмечали присутствие “чеховского настроения”, находя его мрачным и тягостным. Джон Мак-Клейн писал, что “в пьесе отчетливо ощущается чеховская нота, звучащая на протяжении всего действия... Я не был бы особенно удивлен, услышав звук топора, рубящего вишневые деревья под финальный занавес”¹⁶.

Преданная почитательница Чехова, Лиллиан Хеллман издала собрание его писем в 1955 году. В предисловии она рассказывала об игре своей юности, которая называлась “Кого из великих писателей вы больше всего хотели бы пригласить на обед?”. Отвечая на свой собственный вопрос, она писала: “Мне хотелось бы думать, что уже в те годы я пригласила бы именно его. Или, что еще лучше, я пригласила бы его на много, много обедов”. Она с негодованием писала о таких постановках его пьес, в которых Чехов превращался в человека, оплакивающего судьбу “милых, сентиментальных неудачников... похожих на засохшие грибы-дождевики, лежащие на пыльном столе в ожидании порыва ветра, который сдует их прочь”. Напротив, она полагала, что Чехов был “сильным, твердым человеком, с холодным умом” — суждение, которое в значительной степени может объяснить суровый, лишенный сентиментальности тон, пронизывающий “Осенний сад”, а также другую пьесу, изображающую упадок южного уклада жизни, — “Игрушки на чердаке” (1960).

Юджин О’Нил, ведущий американский драматург первой половины XX столетия, был готов воспользоваться любыми приемами, условностями и стилями из “воображаемого музея” прошлых эпох. После написания своих ранних полунатуралистических-полусимволистских одноактных пьес о морских бродягах, объединенных в цикле «Пароход “Гленкерн”» (1916–1918), он подпал под столь сильное влияние критика-авангардиста Кеннета Макгауэна и театрального художника Роберта Эдмонда Джонса, работавших в театре “Провинстаун Плейхаус”, что практически до конца своей драматургической

деятельности сознательно избегал чеховской сдержанности. Он был убежден, что Стриндберг являлся основоположником “всего современного в театре” — не только символизма и экспрессионизма, но и концентрированного натурализма, выражавшего, по словам О’Нила, “внутренние духовные силы” человека. Конечно, стремление О’Нила к тому, что он называл “мощным чувством жизни”, предполагало, что в Чехове он не мог найти предшественника и учителя; но он, тем не менее, знал Чехова, считая его автором “совершеннейших бессюжетных пьес”¹⁷, и преднамеренно обращался к “антиподу пьесы характеров” — к экспрессионистской драме. В конце концов он оставил эксперименты с этим стилем и в последние годы жизни написал, по крайней мере, три значительные пьесы в реалистической манере: “Продавец льда грядет” (написана в 1939 г., поставлена в 1946 г.), “Долгий день уходит в ночь” (написана в 1939–1941 гг., поставлена в 1956 г.), и “Луна для пасынков судьбы” (написана в 1941–1943 гг., поставлена в 1947 г.).

Напоминая своей общей структурой “На дне” Горького, “Продавец льда грядет”, пьеса, идущая около 5 часов, населяет сцену почти двумя десятками персонажей — главным образом, бродягами и проститутками, — которые обитают в портовом кабачке Гарри Хоупа в 1912 году. В пьесе воцаряется пессимизм по мере того, как разрушаются иллюзии персонажей. Однако эта мрачная пьеса продолжает не столько линию Горького, сколько линию Чехова, так как сюжет ее крайне малозначителен и непоследователен и лишь герои поддерживают развитие темы, общаясь друг с другом в полуюмористическом тоне.

Более значительна автобиографическая пьеса о том же 1912 годе “Долгий день, уходящий в ночь”, реалистически убедительно изображающая безжалостную битву семьи О’Нила с самой собой. Патологически скупой Джеймс Тайрон доводит свою жену Мэри до наркомании, а своего старшего сына Джейми — до пьянства и разврата; младший сын Эдмунд страдает туберкулезом. Однако под поверхностью иллюзии скрывается более существенная реальность: четыре акта пьесы прослеживают их жизнь с утра и до ночи, очерчивают контуры их нарастающего отчаяния, надежды, обращающейся в тревогу, и полную безысходность, которую символизирует ночь — модель самой трагической жизни. Пьесу не случайно называли “сагой о проклятых”. Концовка ее хотя и мелодраматична, но очень трогательна: мать под действием морфия неожиданно начинает играть на рояле (за сценой), а затем появляется с своим старым подвенечным платьем в руках. Измученные, но не могущие сомкнуть глаз мужчины пьют вино, в то время как она — будто во сне — предается воспоминаниям. Под занавес она произносит следующие строки: “И вот, весной, со мной что-то случилось. Да, я припоминаю. Я влюбилась в Джеймса Тайрона и какое-то время была очень счастлива”. Уолтер Керр писал, что О’Нил, “кажется, пытается уверить призраков этих людей, где бы они ни находились, что знает все то ужасное, что они сотворили, и любит их”¹⁸. Критиков озадачило происхождение этого нового стиля: Брукс Аткинсон в газете “Нью-Йорк таймс” сравнивал пьесу с “романом Достоевского, в котором диалоги написаны Стриндбергом”, а Роберт Коулмен в “Дейли миррор” увидел в ней что-то вроде “растянутого Чехова, мстительно-желчного, не способного к искреннему состраданию”. Позволим себе отметить, что к тому времени это уже был ни с кем не сравнимый О’Нил.

Алкоголик Джейми вновь появляется в комически-трогательной пьесе “Луна для пасынков судьбы”, являющейся продолжением “Долгого дня, уходящего в ночь”, в которой юноноподобная деревенская девушка пытается избавить его от угрызений совести. Пьеса написана в той же реалистической

манере, в которой О'Нил, судя по всему, уже окончательно утвердился. Как и другие его пьесы, она многословна и полна повторов, её идеи часто банальны; тем не менее, пьеса на сцене производит неожиданно сильное впечатление благодаря переживаниям ее героев, заключающим в себе благодарный материал для актеров.

Драматургический мир Теннесси Уильямса наполнен личными страхами героев. Глубоким авторским сочувствием к персонажам проникнута ранняя пьеса “Стеклянный зверинец”, с большим успехом поставленная театром “Плейхаус” в Нью-Йорке в 1945 году, после премьеры в Чикаго. Место действия — Сент-Луис, калечащая душу городская обстановка, в которой, подобно семье в “Трех сестрах”, живет, поддерживаемая лишь воспоминаниями, старая южная семья; необычные, просвечивающие декорации не были, по словам художника Джо Милзинера, “попыткой уйти от изображения реальности, от интерпретации человеческого опыта, но были или, по крайней мере, должны были быть, выражением стремления к более глубокому и яркому изображению вещей такими, какие они есть на самом деле... Уильямс писал не просто пьесу-воспоминание, но пьесу о тех факторах влияния, происхождение и область воздействия которых отнюдь не ограничиваются четырьмя стенами”¹⁹.

Нереалистическая канва пьесы, в которой сын, Том Уингфилд, исполняет роль Хора по отношению к припоминаемым им сценам, и даже пискаторовский прием проецирования заголовков и изображений (снятый в нью-йоркской постановке) отнюдь не противоречили типично чеховской детализации основного действия. Критики пришли к единому мнению, что это была пьеса “настроения”, в которой нет действия в общепринятом смысле слова; и хотя Луиса Кроненбергера, писавшего в “Нью-Йорк ньюспейпер ПМ”²⁰, беспокоило обилие внешних эффектов («в отличие от мистера Уильямса, Чехов работал “изнутри”»), он, тем не менее, заявлял: «Смешение пафоса и комедии, натуралистических деталей и атмосферы призрачности, увлечение воспоминаниями, “ткань”, состоящая из несбывшихся надежд, обращения к прошлому и сожалений по поводу неудавшейся судьбы, делают “Стеклянный зверинец” во многом по-настоящему “чеховской” пьесой».

В пьесе обнаружилась подлинная поэтичность, ее находили, “подобно самой жизни, глубоко трогательной, очень смешной, отчаянно грустной” (отзыв Вилеллы Уолдорф в газете “Нью-Йорк пост”). Мягкий и в то же время язвительный юмор, с которым Аманда Уингфилд, мать, пытается возродить старомодный политес, дабы поймать в сети “гостя-джентльмена” для своей дочери, и та тонкость, с которой актриса Лоретта Тейлор воссоздавала образ увядшей красавицы, пытающейся, тем не менее, поддержать собственное достоинство, делают ее наиболее “чеховским” персонажем во всей американской драме.

Первый эскиз типичного для Уильямса образа женщины, находящейся в плену самообмана, появляется в очень ранней одноактной пьесе с ироническим названием “Дама с настойкой дельфиниума” (лосьон, применяемый обычно против вшивости). В этой пьесе новоорлеанская проститутка отчаянно пытается утвердить свои жалкие претензии на аристократизм, находя утешение в стакане виски, которым ее угощает сосед, именующий себя “Антон Павлович Чехов”, — отнюдь не маловажная деталь для понимания последующего творчества драматурга. Подобная дама вновь появляется в 1947 году, уже в качестве главной героини шедевра Уильямса «Трамвай “Желание”». Здесь Бланш Дюбуа также находится в плену своих иллюзий, однако принуждена влачить жалкое существование в квартире своей сестры на окраине



ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ТРИГОРИНА

(«Чайка» в переработке Т.Уильямса)

Лос-Анджелес, Театр «Колони», 1982

Постановка Т.Шенка

Треплев — Р О'Райли, Нина — С Селест

Нового Орлеана, где она в конце концов подвергается насилию со стороны своего зятя Стэнли Ковальского. Мания величия Бланш, ее непрерывная болтовня свидетельствуют о ее неспособности взглянуть в глаза реальности.

Элиа Казан поставил «Трамвай» для «Груп» в Театре Бэрримора; Джессика Тэнди исполняла роль Бланш вместе с актерами Метода — Марлоном Брандо, Карлом Молденом и Ким Стэнли. Эрик Бентли замечал, что пьеса кажется «более реалистичной, чем она есть на самом деле», и относил такой эффект поэтического реализма на счет режиссуры Казана²¹. В своей постановке Казан, по его собственным словам, прежде всего стремился выявить «стержень» каждого из персонажей, имея в виду нечто подобное «сверхзадаче» Станиславского. Внутренний мир Бланш, мир дома, в котором она выросла — «Бель Рив», мир ее воображения служили той лирической реальностью, которую пытался воссоздать режиссер и которая определила стиль постановки. Причудливому узору ее иллюзий режиссер противопоставил мир звероподобного Ковальского, в котором она казалась лишь беспомощной и неприкажной, — по словам Казана, «бабочкой в джунглях».

Теннесси Уильямс продолжал и дальше писать хорошие пьесы, но в них становилось все больше страсти и все меньше сострадания. «Татуированная роза», поставленная Дэниэлом Манном в 1951 году, изображает сицилийскую семью, живущую на берегу Мексиканского залива. Серафина дель Роуз посвятила свою жизнь любви к умершему мужу, однако она оказывается жерт-



ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ТРИГОРИНА

(«Чайка» в переработке Т.Уильямса)

Лос-Анджелес, театр «Колони», 1982

Постановка Т.Шенка

Тригорин — Р.Морхаус, Аркадина — Н.Мартин

вой собственной сексуальности и вынуждена находить утешение в объятиях заезжего водителя грузовика. Соединяя лиризм и пафос с грубым комизмом, Уильямс достигает в этой пьесе исключительного равновесия, идя при этом несколько дальше Чехова. Смех лежит на поверхности; он скрывает отчаяние. В таких образах таятся боль и жестокость, страсть и потрясение, которым Чехов не придавал бы столь серьезного значения. В этой и более поздних пьесах Уильямс наделил повседневный человеческий опыт особым значением, дабы создать почти гротескный мир человеческих существ, постоянно живущих на грани кризиса. Соответственно этому, он разработал особый вид диалога, который основан на обычной речи, но оказывается, тем не менее, несравненно более экспрессивным. Ни один американский драматург не обладал бóльшим чувством сцены.

Артур Миллер, великий современник Уильямса, столь часто говорил об исключительном значении Ибсена для своего творчества, что упоминание о нем здесь может показаться неуместным. Тем не менее, трудно не обратить внимание на то, что его лучшая пьеса «Смерть коммивояжера», поставленная Казаном в 1949 году, в значительно большей степени обязана влиянию более глубокого и всепроникающего чеховского гуманизма. В отличие от более ранней социальной трагедии в ибсеновской манере «Все мои сыновья» (1947), рассказывающей о бизнесмене, который поставляет армии неисправные самолеты во время войны, «Смерть коммивояжера» отличается большей точностью реалистических наблюдений, которые снижают остроту социальной

критики, содержащейся в пьесе, но усиливают ее трагическое звучание. Это с особой очевидностью проявилось в образе центрального героя пьесы Вилли Ломена, чье американское своеобразие было прекрасно передано актером “Групп” Ли Дж.Коббом. Кроме того, общая реалистичность пьесы несколько отодвигала на задний план ее “мораль”, что позволяет говорить об определенном смещении Миллера от Ибсена к Чехову.

Ломен — коммивояжер, исповедующий философию конкуренции: ему необходимо верить в свою “незаменимость для Новой Англии” даже тогда, когда он сознает, что это вовсе не так. В сети этого самообмана он втягивает и свою семью; самообман, как известно, является одним из устойчивых чеховских мотивов. Поскольку пьеса построена как цепь отдельных эпизодов, создается контраст между романтическими образами прошлого и суровой реальностью настоящего. Для воссоздания сцен прошлого Казан решил избрать точку зрения Вилли, как если бы эти сцены были его грезами (первоначально пьеса имела название “У него в голове”), а сама пьеса — своего рода исповедью. Именно это изображение душевных порывов Вилли, противопоставленное его тревогам и защитительному самообману, позволило Казану обнаружить скрытое значение каждой строки и внести в обыденную прозу диалогов то разнообразие интонаций и ритмов, благодаря которым пьеса оживает на сцене. Уже в самой структуре пьесы нельзя не обнаружить влияния Чехова; эта структура, по замечанию Миллера в предисловии к собранию его пьес 1958 года, “определялась необходимостью воссоздания его воспоминаний, которые подобны спутанной массе корней, не имеющих начала и конца”²². В дальнейшем он не применял столь “центробежную” структуру (за исключением, разве что, пьесы “После грехопадения”, 1964), поскольку она соответствует персонажу с определенным сознанием. Миллер, так же как и Уильямс, поначалу воспринял традиционный реализм, а впоследствии отошел от него; однако его любимая мысль заключается в том, что драматург должен “прививать” зрителю определенные идеи и убеждения, правда, без характерного для Ибсена мистицизма.

Для Уильяма Инджа вдохновляющим примером была в значительной степени драматургия Теннесси Уильямса, в особенности после успеха “Стеклянного зверинца”. С технической точки зрения этих писателей объединяет многое. Уроженец американского Среднего Запада, Индж пишет в чеховской манере, детально воссоздавая образы тех людей, которых хорошо знает. В своей второй пьесе “Вернись, малютка Шеба”, поставленной Театральной гильдией (режиссер Дэниэл Манн) в 1950 году, Индж, беря за основу простую ситуацию неудачного брака, углубленно разрабатывает характер. Отчаяние бывшего алкоголика “Дока” Дилени, пытающегося поддержать собственное достоинство в доме, которым правит его легкомысленная жена Лола, постепенно нарастает, достигая кризиса: будущее не сулит этой семье никаких надежд. По мнению Джона Чепмена, это был «немного Чехов, немного Артур Миллер, немного “анонимный алкоголик”, выступающий с проповедью»²³. Эта пьеса остается наиболее убедительным выражением представлений Инджа о человеческом существовании. Навязчивые воспоминания Лолы об их пропавшей собачке Шебе символизируют — что делается автором мягко и искусно — ее ушедшую юность и красоту, потерянного ребенка, несбывшиеся мечты. Концовка пьесы звучит по-чеховски: Лола заявляет, что Шеба не вернется никогда, в то время как ее муж, “Док”, потягивает фруктовый сок.

В пьесе Инджа “Пикник” (1953) симпатичный бродяга Хел Картер появляется в маленьком городке в Канзасе, вызывая переполох среди местных женщин, жаждущих любви. Местом действия является веранда и двор ветхого дома, где Хел соблазняет, а затем бросает самую красивую девушку городка.

Уолтер Керр высказывал мысль, что режиссура Джошуа Логана излишне эмоциональна для “хрупкого настроения пьесы, которое можно сравнить с настроением, создаваемым летним закатом”²⁴. Очевидно, к тому времени влияние Чехова уже пошло на убыль, так как в нью-йоркской постановке пьеса получила сентиментальный финал, который противоречил характерной для нее недоговоренности; в новой версии девушка отправляется вслед за любимым мужчиной. Хотя те решения человеческих проблем, которые предлагает Индж, могут показаться излишне упрощенными и сентиментальными, можно лишь восхищаться его состраданием к простым людям, к их духовной нищете.

Существует еще одна область, в которой влияние Чехова сказалось наиболее сильно в 50-е годы. “Интимность” фотографического реализма, присущего телевидению, крайне подробная “психологическая” детализация интонаций и жестов актеров при крупных планах, “домашние” интерьеры, наиболее подходящие для домашнего просмотра, ограниченность человеческого и социального содержания, характерная для телевизионной драмы, обусловили появление новой группы драматургов в первые же годы развития этого жанра. Эта группа включала в себя писателей натуралистической ориентации, таких как Тэд Мозел, Реджинальд Роуз, Род Серлинг, Пэдди Чаевский.

Типично реалистическая недосказанность была характерна для Чаевского. Герой его телевизионной драмы 1953 года “Марти” — одинокий, малопривлекательный мясник из Бронкса, чья скромность не позволяет ему “завести” себе девушку, до тех пор пока он не встречает героиню, столь же застенчивую, как и он сам. Чаевскому удалось найти ту меру драматичности, которая была необходима для телевидения, и его пьеса стала трогательной историей о человеческом одиночестве в большом городе. Средний успех принесла ему и пьеса “Среди ночи” (поставленная на телевидении в 1954 году, в театре — в 1956-м). Это проникнутое нежностью повествование о скромном пожилом человеке, еврее-вдовце, который собирается жениться на девушке, годящейся ему в дочери, несмотря на возражения своей семьи. Эти ранние телевизионные драмы Пэдди Чаевского написаны с юмором, но явно в минорном ключе, их действующие лица — самые обычные люди; однако автору не удалось осознать необходимость расширения своего драматургического диапазона при обращении к более серьезным темам, которых потребовал от него впоследствии настоящий театр.

То, что список американских драматургов, которые раньше или позже, в большей или меньшей степени подверглись влиянию Чехова или его подражателей, оказывается довольно длинным, не должно нас удивлять. Если признать непосредственную связь между Чеховым и всепроникающим влиянием Станиславского и “Метода” на американскую школу актерского мастерства, вряд ли покажется легкомысленным взгляд на Чехова как на подлинного отца американской драмы.

Нетрудно обнаружить те области, в которых каждый из названных писателей мог что-то почерпнуть от Чехова-мыслителя или Чехова-художника. Основа его реалистической драматургии заключается в честности и объективности, в соответствии идеи художественному изображению. Поэтому ему так не нравилось, что на репетиции “Чайки” в Александринском театре слишком “играют”. Он проповедовал и осуществлял на деле “свободу от силы и лжи”, поэтому известная доля того чудесного замешательства, которое возникает при восприятии его драматургии на сцене, обусловлена отсутствием четко выраженной нравственной позиции (“никого не обвинил, никого не оправдал”, — писал он о пьесе “Иванов” 24 октября 1887 года). Идеалом его была объективность, хотя это ни в коей мере не исключало авторской нравст-

венной заинтересованности: уже сам по себе выбор темы свидетельствует о его высокой художественной ответственности. Объективность и сдержанность, помимо прочего, указывали на то, что жизнь, стоящая за диалогом, куда богаче, чем кажется с первого взгляда; от актера, так же как и от зрителя, требовалось особое внимание ко множеству мелких деталей, с помощью которых он вдыхал жизнь в своих героев. Именно этим деталям обязана своим развитием американская школа реалистической актерской игры.

В большей или меньшей степени, эти принципы и приемы были восприняты лучшими из американских авторов, и Чехов всегда оставался мерилем их достижений. Но в одном существенном отношении многим так и не удалось встать вровень с образцом. Основу чеховской драмы составляет искусственная система диссонансов, противоречий между внешностью и скрывающейся под ней реальностью, между теми или иными точками зрения, между различными сторонами одного и того же персонажа. Постоянное противопоставление несовместимого — правды и внешнего обличья, слов и дел персонажа — создавало комическое снижение и ироническое равновесие: в результате возникало своеобразное “дистанцирование” зрителя, оценивающего со своей точки зрения все происходящее на сцене. Комедия Чехова, патетическая и смешная одновременно, обусловила отнюдь не сентиментальную многозначность его драматургии. Именно эта удивительная амбивалентность сделала ее особенно привлекательной для современной эпохи скептицизма, в которой, согласно суровому диагнозу Йейтса, “утрачен центр”. Вполне возможно, что “модернизм” Чехова ощущается в наше время значительно острее, нежели при его жизни, на долгие годы обеспечивая ему место родоначальника современной комедии, назовем ли мы ее “мрачной” или “черной”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. статью Джека Крофорда “Из Москвы на Бродвей” (*Crawford J. Moscow to Broadway // The Drama. 1923. March*).

² Эта рецензия вошла в книгу: *Young S. Immortal Shadows. New York, 1948. P. 15–18.*

³ *Miller A. Introduction // Miller A. Collected Plays. N.Y., 1958. P. 16.*

⁴ Клермен воссоздает историю театра “Групп” в книге “Бурные годы” (*Clurman H. The Fervent Years. N.Y., 1945*).

⁵ *Tovstonogov G. «Chekhov's “Three Sisters” at the Gorky Theatre», trans. Joyce C. Vining // The Drama Review (TDR 42). Winter, 1968. P. 152.*

⁶ *Brustein R. America's New Culture Hero, reprinted in: Brustein R. The Third Theatre. N. Y., 1969. P. 212.*

⁷ Райс поведал историю своих злоключений в книге “Живой театр” (глава “Биография одной пьесы”): *Rice E. The Living Theatre. N.Y., 1959.*

⁸ *Ibid. P. 108.*

⁹ Позже она была перепечатана в газете “Нью-Йорк таймс” от 15 декабря 1935 года.

¹⁰ *The New Republic. 1935. 29 May.*

¹¹ *Weals G. Clifford Odets, Playwright. N. Y., 1971. P. 77–78.*

¹² *New York Times. 1939. 26 October.*

¹³ *New York Post. 1950. 6 January.*

¹⁴ *New York Post. 1950. 30 March.*

¹⁵ См. предисловие Г.Клермена к книге: *Moody R. Lillian Hellman, Playwright. N. Y., 1972.*

¹⁶ *Journal American. 1951. 8 March.*

¹⁷ *New York Herald Tribune. 1924. 16 November.*

¹⁸ *New York Herald Tribune. 1956. 9 November.*

¹⁹ *Mielziner J. Designing for the Theatre. N. Y., 1965. P. 124.*

²⁰ *New York Newspaper PM. 1945. 2 April.*

²¹ *Bentley E. In Search of Theater. N.Y., 1954. P. 34.*

²² *Miller A. Collected Plays. N.Y., 1958.*

²³ *New York Daily News. 1950. 16 February.*

²⁴ *New York Herald Tribune. 1953. 20 February.*