

ЧЕХОВ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

Обзор Томаса Г. Виннера

(Мичиганский университет)*

1

С Чеховым читателей стран английского языка впервые познакомил американский литературный журнал, издававшийся в Нью-Йорке — «Short Stories. A Magazine of Fact and Fancy». В октябре 1891 г. на страницах этого журнала появился рассказ Чехова «Дома»¹ в переводе Изабел Хепгуд. На протяжении последующих одиннадцати лет рассказ «Дома» был единственным образцом чеховского искусства в Соединенных Штатах. Лишь в 1902 г. тот же самый журнал предложил своим читателям еще одно произведение Чехова — «Страшная ночь»² в переводе Грейс Элдредж. После того как были напечатаны эти два перевода, дальнейшее издание чеховских произведений подвигалось туго. В 1906 г. были переведены «Спать хочется»³ и «Произведение искусства»⁴. В следующем году появляется вторично «Страшная ночь»⁵.

Надо, однако, отметить, что энтузиазм тех, кто был знаком с творчеством Чехова, значительно опередил медленный темп переводов его произведений. Первый разбор творчества Чехова появился в 1899 г. в нью-йоркском журнале «Foghorn», опубликовавшем статью Абрама Кагана⁶, известного деятеля рабочего движения, писателя и журналиста, писавшего на английском и еврейском языках. Каган хвалил Чехова за «совершенную естественность» его слога, называя его «величайшим мастером русского рассказа после Толстого». Тремя годами позже Каган вновь возвращается к этой теме в статье с характерным названием «Мантия Толстого», в которой он говорит о Чехове как о «Толстом русского рассказа» и отмечает, что «он один обладает искусством придавать своим героям и окружающей их обстановке поразительную, захватывающую реальность (<...> Не будучи обременен какой-либо общей идеей», а всего лишь изображая горькие комедии и трагедии, которые ему приходится наблюдать в жизни, он одерживает победу чисто литературную, без малейшей примеси дидактического элемента, заменяющего политику в такой стране, как Россия»⁷.

В том же году появляется еще одна статья⁸, в которой американскому читателю предлагается анализ творчества Чехова. Автор статьи, Р. Лонг, хвалит Чехова за его умение из кажущейся пустоты жизни создавать «панораму ярчайших красок и разнообразнейших форм». По мнению Лонга, Чехов не пессимист, а блестящий сатирик, которого можно сравнить со Свифтом; Лонг считает Чехова более объективным и менее общечеловеческим писателем, чем английский сатирик. Чехова, как отмечает Лонг, занимает «неисправимое легкомыслие человеческого духа перед лицом величайших жизненных кризисов». Автор упоминает, что Чехов «также опубликовал том пьес», но что они значительно ниже его рассказов. «Трудно понять... — пишет он, — в чем — если отвлечься от обаяния имени автора — привлекательная сила этих пьес. Мелочность мотивов, движущих героями, однообразие обстановки, полнейшее отсутствие героического — все то, что так увлекает нас в анатомическом театре аналитика-беллетриста — в драме теряет всякий смысл».

* Перевод с английского Т. М. Литвиновой.

Если в 1902 г. Лонг писал для публики, которая пьес Чехова не читала и не видела, то после 1908 г. положение резко меняется. Первой пьесой, предложенной вниманию американского читателя, оказался «Вишневый сад», напечатанный в драматургическом отделе студенческой газеты Йельского университета — «Yale Courant»⁹. Через год появилась комедия «Медведь»¹⁰ и, наконец, в 1912 г. — первый сборник чеховских пьес в переводе Мэриан Фелл¹¹, содержащий «Дядю Ваню», «Иванова», «Чайку» и «Лебединую песню». Еще через год в бостонском журнале появился новый перевод «Чайки»¹². С этого времени новые переводы отдельных пьес и рассказов появлялись чуть ли не каждый год. В 1914 г. были напечатаны «Предложение»¹³ и «Клевета». В следующем году вышло четыре сборника рассказов¹⁴ и одна пьеса¹⁵, а еще через год — четыре сборника рассказов¹⁶, вторая серия пьес¹⁷, в которую входили «Вишневый сад», «Три сестры», «На большой дороге», «Предложение», «Свадьба», «Медведь», «Трагик поневоле», и, кроме того, отдельным изданием «На большой дороге»¹⁸. Из сборников рассказов Чехова, выпущенных в 1916 г., два сборника вышли в переводе Констанс Гарнетт. Это были первые два тома тринадцатитомного издания «Рассказов Чехова», предпринятого Констанс Гарнетт и выпущенного одновременно в Лондоне и Нью-Йорке; изданию этому, не являющемуся полным собранием прозы Чехова, долгие годы суждено было служить основным источником, по которому американцы могли изучать Чехова. К. Гарнетт предприняла также перевод чеховских пьес. Стиль как повествовательных, так и драматических ее переводов часто страдает напыщенностью, иногда бывает громоздким и неуклюжим. Однако, несмотря на неудовлетворительные переводы, интерес к Чехову продолжал возрастать. В 1917 г. вышло четыре томика чеховских рассказов¹⁹, два из которых продолжали упомянутое выше издание К. Гарнетт; один рассказ — «Душечка» — был напечатан в журнале²⁰. В течение последующих двух лет вышло еще четыре сборника рассказов²¹, причем два из них опять в издании Гарнетт; кроме того, были опубликованы выдержки из писем Чехова²².

В 1910—1922 гг. печаталось не только все больше и больше переводов чеховских произведений, но также появлялись и всевозможные статьи критического характера, в которых обсуждалось творчество Чехова и разбиралось качество переводов. Большинство из этих статей являлось рецензиями на выходящие издания Чехова. Тон критики 1910—1920-х годов был задан журналом «Nation»²³, который, комментируя первый сборник чеховских пьес, назвал их «унылыми», «наводящими тоску» и «бесцельными». Ясно, что критик, обвинявший чеховских героев в том, что они совершают «ничем не мотивированные» поступки, еще не разобрался в своеобразии Чехова-драматурга. Уже через год-другой критик, разбирая тот же сборник пьес²⁴, восхищается юмором, грустью и иронией, которые он находит в пьесах, а также отсутствием в них прямой нравоучительности. И все же господствующей в американской критике второго десятилетия нашего века была мысль о том, что пьесы Чехова являются пьесами о сумерках общества. К тому же многих критиков раздражала революционность драматургической техники Чехова, они не понимали его метода «косвенного комментария» с помощью шумов за сценой, музыкальных фрагментов, сопоставлений как бы случайных обрывков разговора. Так, один рецензент пишет, критикуя пьесу «Три сестры»: «В довершение к сюжетной путанице и психологической путанице и самый фон, на котором происходит действие, — путанный: сотня досадных, не имеющих никакого отношения к действию мелких эпизодов, назойливо стремится занять центральное место в нашем сознании»²⁵.

Такое неприятие чеховского драматургического метода, продолжавшееся до середины 1930-х годов, может быть в какой-то мере отнесено за счет ранних переводов, которые подчас вовсе не передавали тонкостей чеховского стиля. Главное же не только в том, что мнения эти складывались на основании неудовлетворительных переводов пьес, но также и в том, что никто этих пьес не видел на сцене — их только читали. За исключением любительского спектакля «Чайка», данного группой Washington Square Players в Нью-Йорке в 1916 г.²⁶, до 1923 г., когда Художественный театр приехал на гастроли в Соединенные Штаты и привез «Три сестры», «Вишневый сад», «Дядю Ваню» и «Иванова», ни одна из пьес Чехова не шла на американской сцене. Нельзя пройти без внимания мимо того факта, что единственная рецензия на пьесу, точнее на

ее постановку в Художественном театре, рисует совершенно другую картину. Вот что писала Гертруд Бесс Кинг из России по поводу спектакля «Вишневый сад»: «Я вдруг поняла, что это вовсе не „пьеса“. Передо мной проходили люди, которые держали себя в высшей степени по-человечески, совсем не так, как те, что перед огнями рампы изображают невероятные страсти <...> Тут уже видишь, что человек призван не для того, чтобы какое-то короткое время покрываться на сцене, а для того, чтобы играть свою роль в многовековой истории человечества, в присутствии мировых планет. Чехов не желает преувеличивать значение минуты, у него гостит сама Вечность»²⁷.

Рассказы Чехова, более доступные пониманию американской публики, чем его пьесы, встретили соответственно и более теплый прием у критики, которая увидела в них новый род реализма, оценила их тонкость и юмор. Была отмечена убийственная ненависть Чехова ко всему пошлому и некрасивому. Так, «New York Times»²⁸ писала, что Чехов «является страстным поклонником красоты. Иначе он бы не мог с такой силой ненавидеть все уродливое». Р. Биркмайр, рецензируя собрание чеховских писем, опубликованных в 1919 г., назвал Чехова «очень человечным и чувствительным художником, имеющим несчастье обладать натурой тонкой и нервной <...> Разница между Толстым и Чеховым, это разница между Гете и Гейне. Один — олимпиец, другой — смертный <...> Если Чехов напоминает Мопассана по художественным своим устремлениям, то он также напоминает Бернса своей богатой и пламенной человечностью <...> Духовно он, может быть, был больше сродни Бернсу, нежели Гейне. Он ничуть не походил на Мопассана, с которым его сближает лишь конкретность, с какой он строит рассказ <...> „Любите друг друга“ — вот девиз, который он мог бы с успехом провозгласить...»²⁹.

2

Популярность Чехова в Соединенных Штатах в 1920-е годы все возрастала. Гастроли Художественного театра в Америке дали толчок американским театрам, которые начали ставить пьесы Чехова. Появилось много изданий его пьес и рассказов, и в суждениях критиков уже не наблюдалась первоначальная наивность. В это десятилетие увидело свет тринадцатитомное собрание повестей и рассказов в переводе Констанс Гарнетт, опубликовано в периодике значительное число отдельных рассказов³⁰, частично изданы письма Чехова и его записные книжки³¹, вышел сборник избранных сочинений³², появилось несколько новых переводов отдельных пьес³³, а также два сборника пьес в переводе К. Гарнетт и Джени Кован³⁴. В это же десятилетие вышла первая книга, в которой была попытка дать американскому читателю портрет Чехова. Это книга Уильяма Джерхарди «Антон Чехов, критический этюд»³⁵. Биографическая часть этого труда основана главным образом на рассказах о Чехове М. П. Чехова, критическая же является несколько импрессионистическим пересказом сюжетов и регистрацией наиболее характерных особенностей ряда чеховских рассказов.

В 1920-е годы на американской сцене начали ставить пьесы Чехова. Американская театральная публика полюбила их. Интерес к сценическим постановкам чеховских пьес, безусловно, в большой степени был возбужден гастролями Художественного театра в Соединенных Штатах в 1923—1924 гг. Знаменитая русская труппа начала свои гастроли в Нью-Йорке в Jolson's 59-th Street Theatre в январе 1923 г. спектаклем «Три сестры» с участием О. Л. Книппер-Чеховой. Так как спектакль шел на русском языке, широкая публика должна была довольствоваться одним лишь зрительным впечатлением, вследствие чего рецензенты мало что могли сказать о собственно литературных достоинствах пьесы и ограничивались восторгами по поводу актерского мастерства гостей, особенно отмечая в спектакле «Три сестры» игру Книппер-Чеховой³⁶. В том же году Художественный театр показал пьесы «Иванов» и «Вишневый сад», которые критик из «New York Times», наперекор общепринятому в Соединенных Штатах взгляду на чеховские пьесы как на унылые трагедии, объявил «отличнейшими комедиями»³⁷. На следующий год гастрольный репертуар Художественного театра пополнился пьесой «Дядя Ваня». Вот что писал об этих постановках Старк Янг,



«ДЯДЯ ВАНЯ» НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ (КАРТИНА ИЗ 1-го АКТА)

Постановка Джеда Харриса в «Cort Theatre», Нью-Йорк, 1930 г.

впоследствии переведший все пьесы Чехова заново гораздо лучше, чем Констанс Гарнетт: «„Вишневый сад“, „Три сестры“, „Иванов“—все пьесы Чехова вдруг ожили в моем сознании: мягкая, трепетная жизнь, линии, полные неопределенности, застенчивая улыбка, сквозящая через все трагические неурядицы человеческой натуры, изученные во всей их комичности и неизбежности»³⁸.

Профессор русской литературы в Калифорнийском университете Александр Каун тоже говорит о чеховской «улыбке» и оптимизме: «Мягкий, терпеливый, добродушный, снисходительный (...) Антон Чехов производил впечатление оптимиста (...)» В «Дяде Ване», «Трех сестрах», как и во многих других его пьесах и рассказах, звучит чеховский мотив надежды на лучшее будущее»³⁹. Civic Repertory Theatre (Городской Репертуарный театр) в Нью-Йорке осуществил первую американскую постановку на английском языке осенью 1926 г., поставив «Три сестры». Актерский состав спектакля был тщательно подобран, особое значение имело участие Ив Ле Гальенн (Eve Le Gallienne), которой впоследствии суждено было сделаться одной из ведущих актрис и режиссеров чеховских спектаклей в Америке. Спектакль был принят публикой хорошо⁴⁰. Впрочем, по-настоящему театральная и литературная критика оживилась после постановки в том же театре «Вишневого сада» (через три года после «Трех сестер»). Постановка эта, осуществленная при участии Ив Ле Гальенн, вдохновила Джозефа Вуд Кратч написать статью «Величие Чехова»: «Суть его метода всегда сводилась к тому, чтобы избегать искусственной драматичности, и он мудро решил придерживаться этого метода и тогда, когда принялся писать драмы. Как и в рассказах его, фабула в „Вишневом саду“ играет второстепенную роль; вместо того, чтобы нанизывать размышления и эмоции на сюжетный остов, он создает нужные ему настроения и высказывает свои мысли походя, как бы невзначай. Четкие характеристики, блестящие юмор и неожиданно яркие мазки встречаются как бы случайно, и вместе с тем каким-то непонятным образом получается картина забываемая. Конечно, все в этой мнимой безыскусственности пронизано искусством (...)»

Нигде, ни у кого <...> проникновение не сочеталось с такой мягкостью. Проницательность его не щадит никого, а вместе с тем она никого и не ранит серьезно. Безжалостно разоблачая своих героев, он при этом находит жалость для каждого из них <...> смех и слезы, сатира и чувствительность — казалось бы, что может быть тошнотворней? Однако сочетание это называется „Чехов“, а Чехов — велик» ⁴¹.

Театральный критик «New York Times» Брукс Аткинсон писал о «Вишневом саде»: «Несмотря на печальный конец, Чехов был прав, утверждая, что написал комедию. Это, безусловно, апофеоз чеховской драматургии, она тоньше и глубже, чем „Три сестры“ — в ней мириады оттенков света и тени человеческой сущности <...> Какая завершенность в этой постепенно замирающей концовке! В последней своей пьесе Чехов запечатлел целую эпоху» ⁴².

Критик Уайэт (V. R. Wyatt), сотрудничающий в католической прессе, писал с меньшим энтузиазмом: «Если мы прежде недостаточно горячо относились к русской драме, то теперь мы спешим откровенно признаться, что „Вишневый сад“ оказался одним из самых значительных событий нынешнего сезона <...>»

Чеховский „Вишневый сад“ — национальная комедия. Подобно тому как Синг в своем „Западном повесе“ изобразил в драматической форме величие и глупость кельтского воображения, а Шекспир показал силу и слабость англосаксонского идеализма в „Гамлете“, Чехов нарисовал фатализм, долготерпение и философский темперамент славянина» ⁴³.

В конце следующего года американскими актерами впервые была представлена «Чайка»; Ив Ле Гальени режиссировала спектакль, а также исполняла роль Маши. Эта постановка также была осуществлена в Городском Репертуарном театре, основанном Гальени, которая пыталась, и, как оказалось, безуспешно, ввести репертуарную систему в американский театр ⁴⁴. Если «Вишневый сад», поставленный Ив Ле Гальени,



«ВИШНЕВЫЙ САД» НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ (КАРТИНА ИЗ 4-го АКТА)

Постановка Ив Ле Гальени в «Amsterdam Theatre», Нью-Йорк, 1933 г.

вызвал дискуссии о пьесе и о Чехове вообще, то после ее постановки «Чайки» интерес к нему еще больше возрос. Брукс Аткинсон восторженно хвалил пьесу, называя ее «олицетворением красоты сострадания», «квинтэссенцией человеческой жизни», «этимодом игры на обертоне», «с приглушенными красками, но величественной»⁴⁵. Обсуждая «Чайку», многие американские критики затрагивали проблему, вытекающую из противоречия между заявлением Чехова, утверждавшего, что он написал комедию, и мнением Станиславского, который настаивал на том, что пьеса включает в себе все элементы подлинной трагедии. Так, рецензент «Nation» отмечал: «Обычно отправной точкой для Чехова является комизм гротескных несоответствий нелепого образа жизни. Если юмор этот и оказывается трагическим, то происходит это оттого, что острый глаз Чехова замечает не исключительное, но именно обыкновенное и заунывное. Чехов настаивал на том, что „Вишневый сад“ является комедией. Станиславский, отвергнув авторскую трактовку пьесы, представил ее в виде трагедии. Кто же из них прав? Вероятно, оба (...) Чехов не несет какой-то особой идеи в мир, не преследует каких-нибудь определенных целей. Он показывает жизнь такой, какая она есть, во всей ее нелепости, и лишь изредка предлагает неизбежный вывод о том, что так жить невозможно и не должно»⁴⁶.

А Джозеф Вуд Кратч писал, что хотя в пьесе имеются все элементы трагедии, Чехов не навязывает зрителю традиционной трагической схемы, ибо считает, что определенные трагические схемы повторялись уже так часто и так бессмысленно (в том обществе, которое Чехов изображает в своей пьесе), что в конце концов сделались уже комичными (...). Героический жест утерял убедительность, самый героический мотив обветшал. Трагедия осталась, но сквозь нее просвечивают сомнения, скептицизм и бессилие, обращающие ее в комедию»⁴⁷.

Многие говорили о реализме этой чеховской пьесы. Старк Янг отмечал близость чеховского реализма к реализму, который можно найти в американской литературе, и называл чеховский мир «наиболее доступным для нас по существу». По его мнению, американским драматургам есть чему поучиться у Чехова, так как «что нам может дать Чехов — очевидно. Большая тонкость восприятия, большее переплетение тем, больше оттенков чувства, больше остроты, искренности и честности намерений. Для нынешнего драматурга Америки его влияние было бы неоценимо»⁴⁸.

По мере увеличения числа переводов чеховской прозы возросло и число критических отзывов о ней в Америке. Критики единодушно давали самую высокую оценку чеховским повестям и рассказам. Некоторые рецензенты терялись, не зная, к какому из многочисленных литературных направлений причислить Чехова. Его называли «натуралистом (...), у которого восприятие мира вызывает страдание, а соприкосновение с ним — боль»⁴⁹, его также называли и экспрессионистом⁵⁰. Однако чаще американские критики пытались определить своеобразие Чехова в сопоставлении его с американскими писателями.

Так, Уильям Лайон Фелпс сравнивал Чехова с О. Генри, так как имена обоих неразрывно связаны с жанром короткого рассказа, причем он основывал свое сравнение больше на сходстве биографических фактов, нежели на литературном родстве⁵¹. Роберт Литтел, сравнивая Чехова с современной школой американского реализма, обнаружил, что «лучшие произведения Шервуда Андерсона, Ринг Ларднера и Эрнеста Хемингуэя ближе по духу к Чехову, чем к О. Генри».

Но Чехов, подобно всем великим творцам, никогда не вызывает ощущения унылости, тоски и брюзгливости. Какой бы безнадежной и серой ни была описываемая им жизнь, реальность его героев, красота быстрых, уверенных ударов, выявляющих типическое и оставляющих тайное, неприкосновенное в человеческой личности в тени, волнуют и трогают чрезвычайно. „Бebбит“, „Главная улица“ и в особенности „Эльмер Гентри“ производят гораздо более угнетающее впечатление, чем Чехов, ибо девятая часть страниц этих книг не коснулась волшебная палочка жизни. Но все же тема этих произведений, так же как и тема большей части современной беллетристики, та же, что у Чехова: жизнь обыкновенных обывателей провинциальных городков, с которыми ничего не случается. Только у Чехова это „ничего“ почему-то оказывается интересным, у нас же отчет об этом „ничего“ становится вдвойне скучным от

чрезмерной убежденности автора в том, что само изображаемое им явление неинтересно (...)

Если бы какой-нибудь архичеховец, хорошо владеющий литературным ремеслом, вздумал бы разложить перед собой с полдюжины знаменитых рассказов об обывателях русской провинции, заменить имена героев и американизировать диалог (он сильно англоизирован в переводе Гарнетт), перенести место действия в какой-нибудь Опшох, Спрингфилд, Фервью или Мейплхерст, оставив при всем этом нетронутой тонкую ткань рассказов, он мог бы без труда въехать в славу по чистым, но несколько узким каналам тонких журналов⁵².

Есть отзывы также и на записные книжки и письма Чехова, частично опубликованные в 1920-е годы. Уильям Лайон Фелпс отмечает «жизнерадостность и избыток энергии» и «игривый и ласковый юмор» Чехова, о которых дают представление его письма, а также воспоминания Горького, Куприна и Бунина⁵³, в то время как Роберт Морзе Ловетт отмечает чувство реальности в письмах, которое роднит их с духом чеховской прозы⁵⁴.

В общем же, можно сказать, что хотя количество изданий чеховских произведений в эти годы резко увеличилось, а наиболее известные из его пьес шли на американской сцене впервые, серьезной критической оценки творчества Чехова американские критики тогда еще не дали. Чехов все еще представлял загадку для американской критики и значительно более сложную, нежели Толстой, Тургенев и Достоевский, с которыми американская читающая публика была гораздо лучше знакома. По этой-то причине многие критики ограничились попыткой объяснить Чехова путем сопоставлений.

Здесь следует еще раз подчеркнуть, что трудности, которые испытали американские критики в оценке Чехова, надо по крайней мере частично искать в малоудовлетворительном качестве переводов К. Гарнетт, которые до последнего времени фигурировали в большинстве американских изданий пьес, рассказов, а также записных книжек и писем Чехова.

3

Популярность Чехова, начавшаяся в 1920-е годы, сохранялась также и позже. Появлялись новые издания чеховских повестей и рассказов⁵⁵. Переиздавались пьесы, отдельно и в сборниках, и выдвинулся новый переводчик — Старк Янг⁵⁶.

Увидела свет монография Н. Тумановой о Чехове — одна из первых напечатанных докторских диссертаций по русской литературе. Однако критические суждения автора мало интересны⁵⁷.

Сколько-нибудь значительных высказываний о чеховской прозе в это десятилетие почти не встречается. С другой стороны, живо обсуждаются новые переводы пьес, а также шесть постановок, осуществленных в 1930-е годы.

В январе 1930 г. American Laboratory Theatre (Американский Экспериментальный театр) в Нью-Йорке поставил спектакль «Три сестры», который рецензент «New York Times» охарактеризовал как любительский⁵⁸. Спектакль шел недолго. В апреле 1930 г. в нью-йоркском театре Cort Theatre был поставлен «Дядя Ваня». Режиссировал спектакль Джед Харрис (Jed Harris), в заглавной роли выступал Уолтер Коннолли (Walter Connolly), Астрова играл Осгуд Перкинс (Osgood Perkins), Сою — Джоанна Рус (Joanna Roos), Серебрякова — Юджин Пауэрс (Eugene Powers), Елену Андреевну — Лилиан Гилш (Lilian Gish), Войницкую — Изабел Вернон (Isabel Vernon). Спектакль шел двенадцать недель в Нью-Йорке, а затем его повезли в Бостон, Балтимору, Филадельфию, Питтсбург и Чикаго, где он шел с неизменным успехом⁵⁹. В ноябре он вновь пошел в Нью-Йорке⁶⁰.

Брукс Аткинсон, написавший первую рецензию на постановку, указал на ярко выраженный комедийный характер пьесы, подчеркнув важность понимания комического элемента в этом произведении, которое принято было трактовать как олицетворение «мирака безнадежности». Находя, что эту пьесу оценить труднее, чем прочие крупные пьесы Чехова, он, однако, в заключение говорит, что «для тех, кто имеет

терпение выслушать его, Чехов исполнен глубокой содержательности и правды. Пьеса пронизана нежной блеклой красотой и юмором»⁶¹.

С суждением Аткинсона согласился Старк Янг. Он нашел, что эту пьесу ставить труднее, чем «Три сестры» и «Вишневый сад», что большая часть высказываний героев и в значительной мере вся атмосфера пьесы трудно постижима для нерусской аудитории. Он отметил, что характер самого дяди Вани более чужд американскому восприятию, нежели характер любого действующего лица из «Вишневого сада» или «Чайки», — из пьес, которые он назвал «более доступными». Впрочем, отдельные достоинства пьесы американская аудитория могла не только понять, но и оценить. Он писал: «Удивительная безыскусственная поэтичность пьесы понятна всем — плавные переплетения линий, мягкий юмор, сквозящий в ней, несмотря на всю трагичность, ощущение безнадежности, которое вместе с тем не есть безнадежность, и, главное, чеховская тема: за всей этой лихорадочной суетой скрывается настоящая человеческая жизнь <...> Все эти мысли, анализы, разглагольствования, словом, все эти лирические отступления, столь частые у Чехова, каким-то образом роднят Чехова с Шекспиром»⁶².

Многие из рецензентов, отмечая, что «Дядя Ваня» является наиболее трудной пьесой для американского зрителя, вместе с тем с восторгом отзываются о ее тогком комизме и нежном сострадании, которым она пронизана⁶³.

Новый чеховский спектакль на американской сцене появился лишь три года спустя. В марте 1933 г. Ив Ле Гальенн выступила в качестве постановщика и режиссера в «Amsterdam Theatre» («Амстердамском театре») (Нью-Йорк) со спектаклем «Вишневый сад». В главных ролях выступали: Доналд Камерон (Donald Cameron) — Лопухин, Сейер Кроули (Sayre Crawley) — Фирс, Алла Назимова — Раневская, Пол Лейсак (Paul Leysac) — Гаев, Ив Ле Гальенн — Варя. Брукс Аткинсон лишь вскользь упомянул о постановке в связи с премьерой, однако дал ей высокую оценку⁶⁴. Другие рецензенты характеризовали спектакль более пространно.

Может быть, самая интересная рецензия, которая представляла собой одновременно оценку самой пьесы и Чехова-драматурга, была написана Джоном Мейсоном Брауном, режиссером, театральным критиком, пишущим для газеты «New York Evening Post». Вот что писал Браун: «В отличие от большинства пьес, написанных специально для театра, как и все прочие крупные пьесы Чехова, „Вишневый сад“ можно смотреть сколько угодно раз и каждый раз со все более глубоким наслаждением <...> Подобно всем другим чеховским активно-пассивным драмам, пьеса живет какой-то собственной жизнью, богатой и содержательной.

Я подозреваю, что тут дело в том, что в „Вишневом саде“, как и в других своих драмах, Чехов обращается со сценой так, как ни один драматург до него с ней не обращался. Пренебрегши общепринятыми сценическими трюками девятнадцатого столетия, <...> он имел смелость понять, что каждый человек представляет для себя самого наиболее животрепещущую проблему <...> Не так легко сформулировать основную идею Чехова. Она так же сложна, как и герой, устами которого Чехов ее высказывает. Потому-то „Вишневый сад“ и расцветает заново всякий раз, когда смотришь его <...>

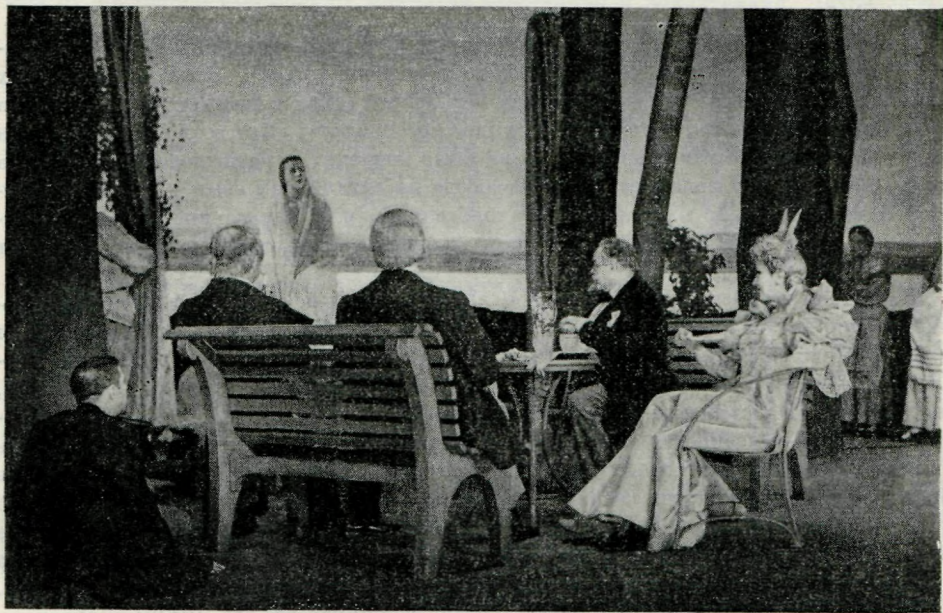
Первая постановка „Вишневого сада“, осуществленная Ив Ле Гальенн еще в 1928 г., была чрезвычайно удачна <...> Это не был мхатовский Чехов. Сравнительно с тем, что дал Станиславский, это был Чехов третьего сорта. Вместе с тем, это был Чехов и, что еще важнее, Чехов на английском языке <...>

Настоящая постановка — тоже еще не Чехов Станиславского. Да и никогда им не станет. Но это уже Чехов второго сорта, <...> за что мы должны быть благодарны режиссеру Ив Ле Гальенн <...>

Мы обязаны благодарить не только Ив Ле Гальенн, но и самого Чехова. Все актеры, даже те, кому достались самые маленькие роли в его пьесе, могут считать себя счастливыми. Созданные им персонажи таковы <...>, что актерам поневоле хочется раствориться в них. До конца в них не проникнешь за одну-две репетиции, за год, за три года. У каждого из них тайна, которая раскрывается лишь тому, кто обладает достаточным мужеством, умом, талантом и упорством, чтобы до нее добраться. В них заключена возможность бесконечного развития. Не удивительно, что актеры Московского Художественного театра с удовольствием играли в пьесах Чехова двадцать лет

подряд и что Чехов занимает в современном театре такое место, какого не занимал ни один драматург»⁶⁵.

В течение последующих пяти лет Чехова на сцене не ставили, хотя, как уже упоминалось, в это время вышло несколько изданий его пьес. В марте 1938 г. в Балтиморе состоялась премьера «Чайки» в новом переводе Старка Янга. Здесь впервые прославленный актерский дуэт — Лин Фонтэн и Альфред Лант (Lynn Fontanne, Alfred Lunt) выступили в ролях Аркадиной и Тригорина. В этом спектакле были заняты также: Ричард Уорф (Richard Whorf) — Треплев, Сидни Гринстрит (Sydney Greenstreet) — Сорин, Юта Хейген (Uta Hagen) — Нина, Маргарет Уэбстер (Margareth Webster), и актриса и одновременно режиссер, — Маша. После десяти спектаклей в Балтиморе труппа выступала в Нью-Йорке, на Бродвее, в «Schubert Theatre». Пьеса вызвала



«ЧАЙКА» НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ (КАРТИНА ИЗ 1-го АКТА)

Постановка Маргарет Уэбстер в «Schubert Theatre», Нью-Йорк, 1938 г.

несколько рецензий, посвященных как постановке, так и повому переводу, сделанному Старком Янгом. И на этот раз первым откликнулся Брукс Аткинсон. Он раскритиковал Лин Фонтэн за то, что она «внесла дешевку в образ Аркадиной своей назойливой и чересчур развязной игрой». По его мнению, постановка не раскрывает тонкого аромата чеховской пьесы и лишь поверхностно передает ее содержание⁶⁶.

Джон Мейсон Браун, которому постановка в целом понравилась, согласился с Аткинсоном, критикующим трактовку роли, предложенную Лин Фонтэн⁶⁷.

Критик Гринвил Вернон (Greenville Vernon) говорит о присущем Чехову мастерском владении диалогом и о чеховском приеме подтекста (не употребляя этого специфического термина), отмечая, что за чеховским диалогом скрыт «триумф невысказанного <...>, произнесенный диалог». Называя Чехова одним из немногих современных драматургов, «которым дано это волшебное свойство», он пишет, что «во всей драматургии, написанной на английском языке, только в пьесах ирландских драматургов, да иногда у О'Нейла и Андерсона можно встретить подобный диалог с двойным смыслом»⁶⁸.

Почти все критики отметили новый перевод Старка Янга и его выгодное отличие от более ранних переводов Констанс Гарнетт, на которые стали уже смотреть как на

одно из препятствий, помешавших американским актерам и зрителям оценить по достоинству чеховские шедевры *. Так, Брукс Аткинсон замечает, что «долгое время после его [Чехова] смерти [...] театр в странах английского языка не был в состоянии понять его метода [...] В его терпеливой объективности мы видели просто путаницу [...] В прошлых наших заблуждениях частично виноваты плохие переводы (теперь благодаря превосходным переводам мистера Янга положение это изменилось)»⁶⁹.

Эдит Айсэкс писала в «Theatre Arts»: «Между Чеховым и нами [...] долгое время существовала еще одна, мнимая, пропасть, созданная неудачным переводом. Она более не существует благодаря новому переводу, представленному специально для этой постановки Старком Янгом; он пытается как можно проще и буквальной передать точный смысл чеховского слова, одновременно сохраняя свободное дыхание чеховского сценичного ритма, который является таким же важным элементом пьесы, как и сам текст [...]»⁷⁰.

Интерес представляют также заметки самого Старка Янга по поводу своего перевода. В предисловии к более позднему изданию чеховских пьес⁷¹ Янг говорит о своих переводах и сравнивает суровую красоту чеховского стиля с цветистыми переводами его на английский язык, которые до сих пор преобладали: «Из всех драматургов на свете к Чехову менее чем к кому бы то ни было подходит та разношерстная путаница стилей, которую ему навязывают при переводе на английский язык, — то замысловатый, то возвышенный, или мрачно-психологичный, или напыщенно-экзальтированный, или совсем уже плоский, в котором не ощущается поэтичности или выпадает юмор [...]».

Последняя чеховская постановка в 1930-е годы была осуществлена группой молодых актеров, так называемыми Surry Players, которые поставили «Три сестры». Судя по убийственно-остроумной рецензии Дж. М. Брауна, постановка эта полностью провалилась: «Surry Players не только не подняли Чехова к высотам, „где парит искусство“, они даже не удосужились прочесть его в „кухне жизни“ [...] Только при четком понимании взаимосвязанности частей, только при режиссере, который способен понять и выявить скрытый замысел, если режиссеру в этом помогают актеры, умеющие строить образ изнутри, только тогда чеховские пьесы на сцене не покажутся путанными [...]».

Большинство из нас [...] невольно вспомнили достоинства постановки той же пьесы, сделанной мисс Гальени, вспомнили Американский Экспериментальный театр [...], вспомнили великие и незабываемые чудеса мхатовских спектаклей, а главное, вспомнили самый текст. Кто же виноват, если, вспоминая все это, мы были охвачены чувством негодования?»⁷².

4

В 1940-х годах можно отметить относительную вялость в издании чеховских произведений, а также и работ о Чехове. В течение этого десятилетия издан всего лишь один сборник рассказов⁷³, но ни один из помещенных в нем переводов не явился новым для американского читателя. Также сократилось число отдельных рассказов, печатающихся в периодической прессе: в 1930-е — их было тринадцать, в 1940-е годы — всего шесть⁷⁴. Вышло два сборника пьес⁷⁵ в старых переводах и один сборник⁷⁶ — довольно увесистое издание, в которое вошло двадцать девять рассказов и повестей, «Медведь», «Вишневый сад» и девятнадцать писем. Значительным событием этого десятилетия явился выход в свет пьес Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад» в новом переводе Старка Янга⁷⁷. Был также издан сборник, в который вошли избранные письма Чехова, его записные книжки за 1892—1904 гг. и дневники с 1896 по

* Отрицательные суждения Т. Виннера и других американских критиков о переводах К. Гарнетт противоречат установившейся в Англии ее репутации одного из лучших переводчиков прозаических произведений русских писателей. Возможно, что неудовлетворенность в США переводами К. Гарнетт следует объяснить ставшим уже значительным расхождением дух ветвей английского литературного языка — собственно английской и американской. Нужно также иметь в виду, что с течением времени переводы художественных произведений стареют, что, очевидно, произошло и с переводами Гарнетт. — *Ред.*

1903 г.⁷⁸ Кроме того, чеховские произведения вошли в несколько антологий⁷⁹. Монографий о Чехове за это время не появлялось, однако вышел ряд статей, в которых рассматривалась чеховская проза и драматургия⁸⁰ и, кроме того, русские материалы — работа Корнея Чуковского⁸¹ и воспоминания Горького, Куприна и Бунина вместе с перепиской Чехова и Горького⁸².

В 1940-е годы, так же, как в 1930-е, американская критика ограничивалась главным образом обсуждением чеховских пьес и рецензиями на те постановки — их было всего три, — которые были осуществлены в это десятилетие. В 1940 г. театральный критик Джон Гасснер опубликовал работу о выдающихся представителях мировой драматургии⁸³, в которой дает беглую характеристику чеховского метода. Гасснер указывает на глубокий оптимизм и человечность Чехова и утверждает, что Чехов отошел от концепции трагичности, принятой классиками и романтиками. Чехов, по мнению Гасснера, видит трагедию не в столкновении личностей, а в том постоянном трении и износе, которым жизнь подвергает человека, не умеющего с пей справиться. В своих пьесах он «грустит, прощаясь с жизненным укладом, полным красоты и очарования <...> Вместе с тем он сознает, что жизнь идет вперед, и признает очистительную силу за этим неизбежным процессом ломки; с каждым ударом топора, подрубающего деревья вишневого сада, создается творческий мир будущего»⁸⁴.

Нельзя, однако, сказать, чтобы Гасснер, при всем своем восхищении драматургическим мастерством Чехова, сумел подобрать ключ к его пониманию.

В этом же десятилетии появилась еще одна работа, в ней мы находим более глубокое проникновение в суть эстетики чеховской драматургии. Эта работа, «Сущность театра»⁸⁵, принадлежит Фрэнсису Фергюсону и впоследствии вышла дешевым изданием⁸⁶, благодаря чему приобрела широкое распространение. Одна из глав этой книги заключает в себе разбор «Вишневого сада» и является едва ли не наиболее серьезной критической работой, посвященной чеховской драматургии, из всех, какие были до сих пор опубликованы в Америке. Фергюсон, который одновременно с работой над этой книгой руководил семинаром литературной критики в Принстонском университете, называет Чехова художником реалистического драмы в чистейшем ее виде. В заключительном своем анализе Фергюсон рассматривает реалистические пьесы и систему Станиславского как части единого творческого направления.

Свой анализ Чехова Фергюсон разрабатывает, опираясь на аристотелевскую эстетику, пользуясь ее терминологией и применяя ее концепции к искусству современной драматургии. Выбрав из «Вишневого сада» одно явление, он подвергает его подробнейшему разбору, причем в поле его зрения попадают не только действие и диалог, но и все авторские ремарки и указания. «Полная свобода от механической интриги, от рассудочной последовательности, — заключает Фергюсон, — доказывает совершенство чеховского реалистического искусства, в то время как эпизоды, кажущиеся случайными, на самом деле являются результатом тонкого и сознательного мастерства»⁸⁷.

Анализируя структуру пьесы, Фергюсон обращает внимание на особый прием, к которому прибегает Чехов, — в основу каждого действия класть какое-нибудь торжественное событие (встречи, проводы, юбилей), вовлекающее так или иначе всех действующих лиц; прием, как замечает Фергюсон, роднящий Чехова с Генри Джеймсом и служащий у обоих писателей одной и той же цели — не раздроблять внимание и не фиксировать его на частных целях того или иного героя⁸⁸.

В своем подробном разборе одного явления «Вишневого сада» Фергюсон пользуется новым переводом Старка Янга, подчеркивая высокое его качество, благодаря которому вся музыкальность и поэтичность чеховского текста впервые получили свое воплощение на английском языке⁸⁹.

Говоря о влиянии Чехова на современное искусство, Фергюсон в первую очередь называет Московский Художественный театр, в котором современный реализм нашел свое совершенное воплощение. Творчество Чехова и школа Московского Художественного театра, требующие от актера одновременно точности передачи авторского замысла и напряженной работы воображения, оказали огромное влияние на мировое искусство. Новый творческий метод, найденный МХАТ'ом, дает возможность,—



«ТРИ СЕСТРЫ» НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ (КАРТИНА ИЗ 1-го АКТА)

Постановка Гатри Мак Клинтника в «Ethel Barrymore Theatre», Нью-Йорк, 1942 г.

говорит Фергюсон, — не только приблизиться к реализму в искусстве. Вооружившись этим методом, актер находит подход к драматургии всех времен. Кроме того, реализм Чехова несет в себе залог дальнейшего развития, «ибо приводит искусство к его исконным корням, из которых могут вырасти новые побеги»⁹⁰.

Если подход Фергюсона и страдает некоторой недооценкой интеллектуальной значимости чеховских пьес, то, с другой стороны, мы находим у него проникновенный и подлинно эстетический отклик на творчество Чехова, поэтическая красота которого нуждается в тонком художественном анализе. Такой анализ необходим, ибо помогает американскому читателю и зрителю оценить пьесы Чехова как произведения высокого искусства.

В 1942 г., через год после того, как Америка вступила в войну — режиссер Гатри Мак Клинтник (Guthrie McClintic) поставил «Три сестры». Кэтрин Корнел (Katherine Cornell) играла Машу, известная трагическая актриса Джудит Андерсон (Judith Anderson) — Ольгу. Остальные роли были распределены следующим образом: Гертруд Масгроув (Gertrude Musgrove) — Ирина, Александр Нокс (Alexander Knox) — Тузенбах, Мак Кей Моррис (McKay Morris) — Соленьный, Эдмунд Гуэн (Edmund Gwenn) — Чебутыкин, Деннис Кинг (Dennis King) — Вершинин, Эрик Дреслер (Eric Dresler) — Андрей и Рут Гордон (Ruth Gordon) — Наташа. Премьера была дана в военном лагере под Нью-Йорком, в Fort Meade, где солдаты проходили военную подготовку, причем весь реквизит для спектакля был сделан руками солдат. Солдаты приняли спектакль с исключительным энтузиазмом⁹¹. После этого состоялась премьера в Ethel Barrymore Theatre (Нью-Йорк), вызвавшая восторженные отзывы в печати. Многие из критиков поспешили отметить элемент безнадежности, характеризующий пьесу, указывая на контраст между чеховскими героями и их потопками, которые в это время отсаивали Сталинград⁹². Уолкотт Гибб, театральный критик журнала «New Yorker», назвал спектакль «одним из художественных триумфов всего сезона», но вместе с тем высказал опасение, что для большей части американских зрителей пьеса может оказаться малопонятной из-за специфически русских проблем, в ней затронутых, и типично-русской настроенности ее⁹³. Однако режиссер спектакля Мак Клинтник возражал Гиббу, говоря, что чеховские герои являются не только специфически русскими, но и «общечеловеческими типами и по существу не принадлежат одной какой-либо стране, либо эпохе»⁹⁴.

В 1944 г. на американской сцене появилась новая чеховская постановка, осуществленная Ив Ле Гальенн совместно с Маргарет Уэбстер (Margareth Webster), — «Вишневый сад»; премьера состоялась 25 января 1944 г. в National Theatre с участием Ив Ле Гальенн — Раневская. Джозефа Шилдкраут (Joseph Shildkraut) — Гаев, Стивена Шнэйбл (Stephan Schnabel) — Лопухин, Лойс Холл (Lois Hall) — Аня, Кэтрин Эмери (Katherine Emery) — Варя, А. Г. Эндрюс (A. G. Andrews) — Фирс, Эдуарда Фрэнз (Eduard Franz) — Трофимов, Рекс О'Мэли (Rex O'Malley) — Епиходов и Лины Робертс (Leona Roberts) — Шарлотта. Пьеса шла в новом переводе Ирины Скарятиной⁹⁵.

Брукс Аткинсон в первой своей рецензии, помещенной в «New York Times», называет «Вишневый сад» «пьесой побежденной эпохи в России» и хвалит постановку⁹⁶; в следующей рецензии он отмечает, что она передает чеховский юмор⁹⁷. Старк Янг, который три года спустя перевел эту пьесу, хвалил перевод Скарятиной, говоря, что он намного превосходит более ранние переводы, в которых «Чехов оказывается странным и суровым чудовищем, совершенно неузнаваемым для русских». Он заметил лишь, что некоторые реплики, главным образом, Гаева и Трофимова, в переводе потеряли плавность⁹⁸. Янг нашел, что постановка, в целом превосходная, иногда грешит чрезмерным упрощением, излишними купюрами и «подчас недостаточным вниманием к драматическим акцентам». Последнее, по его мнению, является особенно досадной ошибкой, когда дело идет о чеховской пьесе, ибо «в этом суть чеховского метода. Непоследовательность и ирония идут изнутри, глубоко человечны и составляют единый поток. И внешне их надо представить, как нечто цельное, живое, быющее ключом. Когда этого недостает в режиссерской работе, получают слишком внезапные скачки от трагического к комическому, от комического к трагическому»⁹⁹.

Это была последняя чеховская постановка, осуществленная американцами в 1940-х годах. Однако в мае 1946 г. труппа лондонского театра Old Vic, приехавшая на гастроли в Нью-Йорк, привезла с собой спектакль «Дядя Ваня», с Лоренсом Оливье (Laurence Olivier) в роли Астрова и Ральфом Ричардсоном (Ralph Richardson) в роли Войничкого. Некоторым критикам не понравилась сама пьеса, другим — постановка.



«ТРИ СЕСТРЫ» НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ (КАРТИНА ИЗ 3-го АКТА)

Постановка Гатри Мак Клинтника в «Ethel Barrymore Theatre», Нью-Йорк, 1942 г.

Уолкотт Гибб¹⁰⁰ писал, что «пьеса вряд ли избежит легкомысленной критики, ибо подчас (...) она воспринимается как нарочитая и злая пародия на всю русскую драматургию» с ее обескураженными героями и беспросветным пессимизмом. С другой стороны, Гибб признает, что «намерения у автора были очевидно тоже юмористические. Впрочем, если собственные герои и казались ему смешными, то только с точки зрения юмора самого мрачного, наподобие юмора Домье, когда он рисует своих измощденных». Впрочем, не все критики были согласны с этим мнением. Так, Джон Мейсон Браун похвалил английскую труппу за то, что она увидела в «Дяде Ване» трагикомедию, — а по его мнению, все крупные пьесы Чехова трагикомедии: «Облачать их в траур — на сцене ли, или в критической статье — значит ровно ничего не понять. Это значит отказать им в той широте, в том всеобъемлющем и неизменном величии их, которое и дает им право на исключительное положение в современном театре»¹⁰¹.

5

В 1950-е годы в Америке наблюдается значительное оживление интереса к Чехову, отчасти вызванное пятидесятилетием со дня смерти Чехова, которое отмечалось в 1954 г. Было напечатано довольно большое количество книг и статей о Чехове; многие из его произведений, не переводившиеся ранее, были переведены на английский язык; появились новые переводы и новые постановки чеховских пьес. Совсем недавно вышли дешевым изданием три сборника основных чеховских пьес¹⁰². Режиссерский план постановки «Чайки», осуществленной Станиславским в Московском Художественном театре, был напечатан в переводе, сделанном английским переводчиком и биографом Чехова, Дэвидом Магаршаком (David Magarshak)¹⁰³. За первые восемь лет истекшего десятилетия вышло пять сборников рассказов и повестей¹⁰⁴, а также была переиздана чеховская антология Ярмолинского¹⁰⁵. Значительным вкладом в дело публикации чеховских материалов в Америке явился тщательно изданный под редакцией Лилиан Хеллман сборник избранных писем Чехова¹⁰⁶, несколько монографий о Чехове¹⁰⁷ и, кроме того, перевод воспоминаний Лидии Авиловой о Чехове¹⁰⁸.

Появилось несколько любопытных высказываний по поводу рассказов и писем Чехова. Эдмунд Уилсон пытается определить причину, почему Чехов представляется более трудным для восприятия читателя Запада, чем другие русские писатели. Критик утверждает, что в Англии и Соединенных Штатах Чехова читают «в определенных литературных кругах, где создался своеобразный культ его и где на него смотрят как на мастера искусства столь исключительного, столь далекого от общепринятых тем и точек зрения, что единственно, с чем можно сравнить их отношение к Чехову, это с отношением, которое царило среди определенной части публики к Генри Джеймсу в период, когда он еще не сделался одним из столпов американского пантеона (...). Положение Чехова с того времени, когда его стали убеждать отнестись к себе серьезно, как к писателю, имеет кое-что общее с положением Марка Твена, когда он, напечатав „Гекльберри Финна“, должен был преодолевать взгляд публики на себя как на присяжного развлекателя. Некоторые из ранних чеховских рассказов — „Лошадиная фамилия“, например, — имели успех такого же порядка, как твеновская „Знаменитая скачущая лягушка из Кальвераса“, хотя юмор „Лошадиной фамилии“ основан на психологической правде, такого порядка, какого (...) в „Лягушке“ мы не найдем»¹⁰⁹.

Главное же препятствие, по мнению Уилсона, — в том, что в большинстве выходивших до сих пор изданий Чехова на английском языке (а он имеет в виду в основном переводы Констанс Гарнетт) рассказы Чехова «свалены в кучу (...) без указания дат, когда они написаны (...) без какой бы то ни было последовательности»¹¹⁰.

Уилсон развивает эту мысль дальше в своем интересном предисловии к сборнику чеховских повестей и рассказов, им же и составленному: «Вот эта искаженная картина развития Чехова и является одной из причин частых жалоб английских и американских критиков на то, что они не могут понять основной тенденции Чехова. Как бы могли мы расценить творчество Марка Твена, если бы прямо вслед за „Таинственным незнакомцем“ нам предложили бы читать „Знаменитую скачущую лягушку из штата Кальверас“? (...)»

Почти во всем, что писал Чехов в последние годы своей жизни (с 1894 по 1903), и в прозе, и в пьесах его ощущается желание дать анализ русского общества, создать своего рода миниатюрную „Человеческую комедию“. Просматривая советское издание Чехова, где его рассказы и повести напечатаны в хронологическом порядке, приходишь к убеждению, что эта заключительная серия его начинается с рассказа, озаглавленного „Бабье царство“ <...>. В каждой из последующих его повестей мы находим изображение семьи или небольшого круга людей, типичных для какой-либо определенной социальной группы <...> Таким образом, если читать повести и рассказы последнего



«ЧАЙКА» НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ (КАРТИНА ИЗ 4-ГО АКТА)

Постановка Норриса Хаутона в «Phoenix Theatre», Нью-Йорк, 1954 г.

периода вместе с поздними его пьесами, то можно получить представление об анатомической структуре русского общества конца девятнадцатого века и накануне революции 1905 года в восприятии и оценке Чехова»¹¹¹.

Разбор чеховских пьес и рассказов, главным образом с точки зрения влияния Чехова на западных писателей, можно найти в интересной книге профессора английской литературы при Колумбийском университете в Нью-Йорке — Дороти Брюстер. В своей работе¹¹² Брюстер рассматривает литературные взаимоотношения между Россией и Западной Европой, а также влияние Чехова на американских драматургов. По мнению Дороти Брюстер, пьесы Поля Грина и Клиффорда Одета перекликаются с пьесами Чехова, и в качестве примера она сравнивает концовку «Потерянного рая» Одета с финалом «Вишневого сада». «Неудивительно, что и „Дом Коннели“ Поля Грина и „Потерянный рай“ Одета, изображающие упадок семьи, принадлежащей к среднему сословию, называют „чеховскими пьесами“». Точнее же говоря, с тех пор, как Чехова узнали в Америке, как театры стали ставить его, а критики толковать, чеховская драма, рисующая постепенное разложение определенного сословия и отпадение традиций, с ним связанных, сделалась эталоном для американского драматурга,

имевшего возможность наблюдать подобные же явления в Нью-Йорке или на Юге»¹¹³.

В 1954 г. по случаю пятидесятилетия со дня смерти Чехова заметки Брюстер были перепечатаны в журнале «Masses and Mainstream»¹¹⁴, в том же номере, в котором шла статья советского критика В. Ермилова о Чехове¹¹⁵. Через несколько месяцев этот же журнал опубликовал статью Джона Лоусона «Драматургия Чехова — вызов драматургам»¹¹⁶. Автор дает в ней главным образом социологический анализ творчества Чехова. Лоусон утверждает, что влияние Чехова на американский театр было основано на ложном толковании Чехова как пессимиста. По мнению же Лоусона, вся чеховская драматургия основана на убеждении, что в человеке заложено стремление к общественно-полезной деятельности и что сам Чехов был настроен оптимистически относительно будущего общества, в котором человеческой личности суждено достигнуть полного расцвета. Лоусон отмечает влияние Чехова на ряд американских драматургов, в особенности на Клиффорда Одета («Проснись и песни пой!» и «Потерянный рай») и С. Н. Бермана («Конец лета»).

В пятидесятых годах появилось много новых чеховских постановок. 11 мая 1954 г. в нью-йоркском театре Phoenix состоялась премьера «Чайки», поставленной Норрисом Хаутоном (Norris Houghton), театральным деятелем, уже много лет проявлявшим интерес к русскому театру и опубликовавшим серьезный труд о советском театре 1930-х годов. Перед спектаклем Норрис Хаутон заявил, что в своей постановке он пытался дать американскому зрителю новую трактовку пьесы, основанную на трактовке Магаршака¹¹⁷, не той, что была общепринята на английской и американской сцене, а также в ранних постановках Московского Художественного театра, где Чехова понимали как пессимиста, а пьесы его — как трагедии. Традиционное деление на трагедию и комедию, — сказал Хаутон, — неприменимо к «Чайке», ибо она не принадлежит ни к тому, ни к другому жанру. «Она соткана из той же материи, что и сама жизнь. И как в жизни, в ней смех и слезы распределены более или менее поровну»¹¹⁸.

Брукс Аткинсон, рецензировавший спектакль, не дал особенно высокой оценки игре актеров, зато пришел в восторг от самой пьесы, сравнивая ее с «Гамлетом» по силе выражения общечеловеческих свойств, по изображению «нерешительности и морального паралича, поразившего современного человека»¹¹⁹. Многие критики, впрочем, остались недовольны трактовкой, предложенной Хаутоном; так, Джон Мейсон Браун нашел, что в этой постановке отсутствует связность и пропадают тонкие чеховские нюансы¹²⁰, а Уолкотт Гибб назвал постановку «собранием причудливо враждующих между собой стилей», производящим подчас впечатление «чудовищной пародии»¹²¹.

Может быть, наиболее чуткая и значительная оценка пьесы принадлежит перу Джона Мейсона Брауна, который писал: «Надо полагать, что в жизни люди никогда не говорят, как чеховские персонажи. Хотя фразы, которыми они обмениваются, встречаются и в обыденной речи, в пьесе они служат иным целям и строятся по иному плану. Глазом клинициста Чехов схватывает все, что лежит на поверхности, однако интересуется его лишь то, что скрыто в глубине. Реализм на сцене всегда был иллюзией. Когда Чехов стал к нему прибегать, реализм сделался иллюзией иллюзии. Собственно говоря, он преобразовался в новую форму <...> Реализм этот был нов и по самим явлениям, которые вскрывались, и по подходу к ним, он был новым по заключенной в нем поэзии, маскировавшейся под прозу; нов по стилю и масштабам»¹²².

В 1955 г. в одном из театров «не на Бродвее» открылся «чеховский цикл». Режиссер Дэвид Росс (David Ross) использовал переводы Старка Янга, задумав этот цикл как своего рода чеховский фестиваль, в котором он намеревался нанести удар тому, что он называл «американской чеховской традицией», т. е. взгляду на пьесы Чехова, как на «драму, насыщенную кисло-сладким русским мраком <...> с непременным добавлением высокой символики, обычно недоступной пониманию публики»¹²³. Цикл открылся 25 февраля новой постановкой «Трех сестер». Брукс Аткинсон писал, что и пьеса, и постановка, и новый перевод, который ему понравился, показывают «чеховское отношение к жизни, легковесность иллюзий, бездейственность, победу буржуазного цинизма над дворянской деликатностью, пустоту расплывчатых мечтаний о будущем, бессмысленность дворянского кодекса чести, жестокость бездумных общественных отношений

«ЧАЙКА»

Программа спектакля в «4-th Street Theatre»,
Нью-Йорк, 1956—1957 гг.

4TH STREET THEATRE



The Sea Gull

THE FOURTH IN A CYCLE OF
FOUR CHEKHOV PLAYS
1956-1957 SEASON

«...» И вместе с тем у Чехова было представление о том, какой прекрасной могла бы быть жизнь, если бы люди научились думать»¹²⁴.

Эрик Бентли (Eric Bentley), профессор драматической литературы в Колумбийском университете, давший рецензию на постановку в журнале «New Republic», пришел в восторг от самой пьесы: «Современность не знает более прекрасной пьесы, чем „Три сестры“ «...» О Чехове можно сказать, как о Шекспире, что он был человеком „открытой и щедрой души“ — а такую формулу никому не пришлось бы в голову применить ни к нашим второстепенным драматургам, ни даже к таким, как Ибсен и Стриндберг. Чехов представляется мне единственным настоящим демократом среди крупных современных драматургов «...» Мне кажется, что из всех них один он умел вкладывать в изображение „маленьких людей“ глубокую, романтическую и страстную любовь к ним, а следовательно, относиться к ним без явного, а также и без косвенного презрения, которое так часто принимает форму абстрактного догматического восхищения ими»¹²⁵.

Вслед за постановкой «Трех сестер» был поставлен «Вишневый сад» с новым составом актеров. Брукс Аткинсон дал высокую оценку постановке, а также новому переводу Старка Янга, отмечая как достоинство отсутствие в переводе архаизмов и говоря, что Росс «лучше, чем кто-либо другой, способен освободить Чехова от риторики»¹²⁶. Эрик Бентли не согласен с Аткинсоном, ему кажется, что постановка искажает текст и не передает нюансов и что из-за этих двух недостатков спектакль оказался «стихийным бедствием»¹²⁷.

1956 год начался спектаклем «Дядя Ваня» в переводе Янга и постановке Дэвида Росса; спектакль этот был продолжением чеховского фестиваля. Премьера состоялась 31 января и пьеса не сходила со сцены до июля того же года включительно. Постановка была экранизирована под руководством Мэрион Парсонет (Marion Parsonnet) в Лонг Айленд Сити, так что актеры, занятые в спектакле, все это время метались между

киностудией и Fourth Street Theatre¹²⁸. Брукс Аткинсон хвалил постановку за то, что она выявила «богатое жизненное содержание» и высокий юмор пьесы Чехова¹²⁹, а Старк Янг, говоря о пьесе и собственном переводе, подчеркивал отсутствие мрачности, которая для публики в странах английского языка являлась неизменным элементом «чеховского мифа»; Янг находит, что пьесе в известном смысле присущ шекспировский дух, проявляющийся не в языке, каким она написана, а «в жизнерадостности, которая бьет в ней ключом», и утверждает, что чеховское мастерство не имеет себе равного в современной драматургии¹³⁰.

Еще две чеховские пьесы — сцена-монолог «О вреде табака», которую показывали одновременно с «Избранным судьбы» Бернарда Шоу¹³¹, и «Чайка» — последние постановки Дэвида Росса в чеховском фестивале — были показаны в Нью-Йорке в 1956 г. «Чайка» была единственной пьесой, в цикле постановок Росса, которая шла в переводе Констанс Гарнетт и успехом у критики не пользовалась¹³².

Наша статья, опубликованная в 1956 г., посвящена исследованию композиции «Чайки» сравнительно с «Гамлетом»¹³³. Эта статья является критическим этюдом и не была вызвана какой-либо определенной постановкой пьесы. В академических кругах интерес к Чехову значительно возрос, и надо ожидать, что в скором времени в Америке будет печататься больше критических и исследовательских трудов, посвященных Чехову.

В течение последних двух лет на американской сцене не шла ни одна из чеховских пьес, и только 7 октября 1958 г. состоялась премьера новой постановки «Иванова» в театре «не на Бродвее», в переводе Елизаветы Фен (Elizaveta Fen). Брукс Аткинсон дал положительную оценку спектаклю: «„Иванов“, которого мы смотрели во вторник в превосходной постановке в театре „Renata“, принадлежит к второстепенным пьесам Чехова по сравнению с четырьмя великими пьесами, которыми он заключил последний период своего творчества. Фактура этой пьесы грубее, стиль менее изыскан. Но и в ней ощущается то тихое сияние, свойственное чеховским пьесам, которые делают его самым обаятельным из русских драматургов. К 1887 году, когда он писал ее, взгляд его на людей уже вполне сложился»¹³⁴.

В 1958 г. появилась статья Артура Миллера «Тени богов, критический обзор американского театра», помещенная в «Harper's Magazine». В ней автор высказывает ряд интересных мыслей о драматургии Чехова:

«Трудно представить себе драматурга, у которого не вызвало бы зависти одно свойство чеховских пьес. Свойство это — чувство равновесия (balance). В этом Чехов, по-моему, ближе к Шекспиру, чем кто бы то ни было другой. Неизбежные искажения, вызываемые самой природой театра с его условно-сжатым временем сценического действия, у Чехова не так бросаются в глаза, у него меньше подтасовки, меньше боязни показаться смешным, меньше боязни пафоса. Его художественная манера полна мягкости, он смотрит на мир взглядом добрым, настолько добрым, что наш театр принял его за какого-то сентиментального добряка, пишущего элегические постскрипты уходящей эпохе. Чехов пишет о своих героях так, словно он с ними кровно связан, но в этом смысле он, надо сказать, не является исключением среди русских писателей и, отмечая эту его особенность, необходимо одновременно уметь отделять Чехова от его героев.

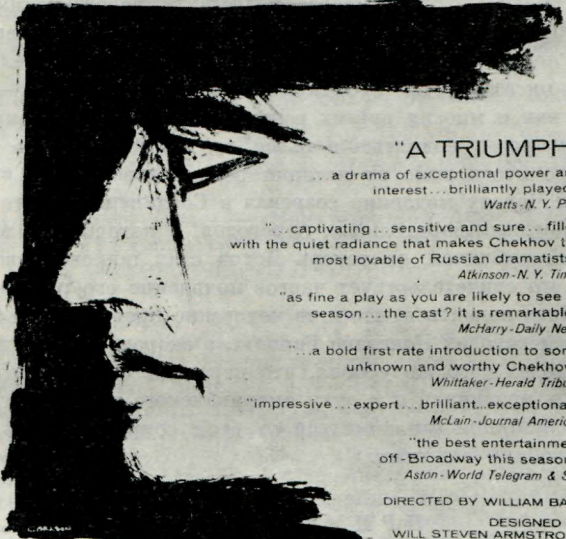
Чехов приобретает особое значение для нас потому, что его именем пользуются для борьбы с двумя полярно-противоположными направлениями театральной мысли. Иным, — таким, как Уолтер Керр, например, — кажется, что Чехов вдохновляет на преувеличенный самоанализ, даже на жалость к самим себе. Тем, кто придерживается такой точки зрения, Чехов представляется поэтом бездействия, упорного самокопания, мрачного уныния. В 30-е годы многие из „левых“ осуждали его за отсутствие боевого духа. Чехова отождествляли с его героями.

Я думаю, что пьесы его останутся. Однако как образец для подражания он для нас так же бесполезен, как фрачная пара и конный экипаж. Мы живем в эпоху гораздо более жесткую, чем эпоха Чехова, и стремиться воссоздать чеховское мироощущение — значит исказить свое собственное. Главное же, на мой взгляд, это то, что жизнь его героев со всеми их злоключениями проходит на фоне определенного жизненного

уклада, причем герои отдают себе отчет в том, что уклад этот обречен на гибель, и личную свою судьбу воспринимают как нечто неотделимое от этого крушения дорогих им традиций. Правы они или нет, объективно говоря, неважно; важно, что они могут вспомнить время, когда кучер был молод и доволен тем, что он кучер, когда была большая семья, пустившая корни глубоко в землю, когда все члены семьи постепенно на протяжении медленно текущих лет достигали зрелости, время, когда жизнью управляли человеческие отношения. А теперь — если позволено, для краткости, свести всю эту

DANIEL HINECK, IN ASSOCIATION WITH HARLIN QUIST, PRESENTS

ANTON CHEKHOV'S IVANOV



"A TRIUMPH!"
... a drama of exceptional power and interest... brilliantly played."
Watts - N. Y. Post

"...captivating... sensitive and sure... filled with the quiet radiance that makes Chekhov the most lovable of Russian dramatists."
Atkinson - N. Y. Times

"as fine a play as you are likely to see all season... the cast? it is remarkable."
McHarry - Daily News

"...a bold first rate introduction to some unknown and worthy Chekhov."
Whittaker - Herald Tribune

"impressive... expert... brilliant... exceptional."
McLain - Journal American

"the best entertainment off - Broadway this season."
Aston - World Telegram & Sun

DIRECTED BY WILLIAM BALL
DESIGNED BY WILL STEVEN ARMSTRONG

RENATA THEATRE **OR 4-3210**
144 BLEECKER ST.

«ИВАНОВ»

Афиша спектакля в «Renata Theatre», Нью-Йорк, 1958 г.

сложную ситуацию к схеме — теперь вишневый сад вырубается агентом по недвижимому имуществу и очень может быть, что агент — славный малый, но земля все-таки нужна для дела. Ближе всех в трактовке темы крушения традиционных устоев подошел к Чехову Теннис Уильямс. Его герой — эмигрант и бродяга — возвращается с плантации в нашу цивилизацию лет через 80 после уничтожения самой плантации. Мы не можем воспроизводить Чехова <...> хотя бы потому, что для нас давно прошло то время, когда мы верили, что экономическая необходимость должна подчиняться человеческим взаимоотношениям. То, что во времена Чехова еще вызывало ожесточенную борьбу, для нас перестало существовать как проблема. Мы считаем — или, во всяком случае, это у нас само собой подразумевается, — что всякий раз, когда человеческие отношения вступают в конфликт с необходимостью, победа — не только неизбежная, но и желанная с точки зрения общественного прогресса, — выпадает на долю необходимости.

Главное, что мне хотелось бы подчеркнуть, говоря о нашем театре,—сводится к тому, что в то время как чеховское умение проникнуть во внутренний мир своих героев безгранично, в то время, как интерес свой он сосредоточивает прежде всего на их духовной жизни, его широкий взгляд художника простирается далеко за пределы индивидуальной психологии героев. Вот, например, монолог — один из многих, которые никак не вяжутся с распространенным мнением, будто в чеховских пьесах самое главное — реалистические портретные характеристики и углубленный самоанализ. Вершинин в „Трех сестрах“ говорит (действ. 4): „Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?.. (Смеется.) Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадежной, но все же, надо сознаться, она становится все яснее и легче, и, по-видимому, недалеко то время, когда она станет совсем светлой. (Смотрит на часы.) Пора мне, пора! Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока ничем заполнить; человечество страстно ищет и, конечно, найдет. Ах, только бы поскорее! (Пауза.) Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. (Смотрит на часы.) Мне, однако, пора...“

Словом, пьесы Чехова отнюдь нельзя назвать психологическими этюдами. Они выражают весьма критическую точку зрения, точку зрения, характеризующую не только его героев, но и социальную среду, в которой они живут (...)

Когда Чехов — писатель, чья субъективность стала легендой,—заставляет Вершинина — так же, как и многих других героев своих пьес,—объективно рассматривать социальные вопросы, поднятые в пьесе, он просто-напросто следует великой традиции. Искусство неотделимо от истории рода человеческого...»¹³⁵.

Если интерес к Чехову медленно созревал в Соединенных Штатах — в большой степени по вине неудовлетворительных переводов, в которых он впервые предстал перед американской публикой, то теперь Чехов стал широко известен в Америке и о популярности его свидетельствует частое появление его рассказов и пьес в дешевых изданиях. Надо надеяться, что и те чеховские произведения, которые имеются до сих пор лишь в переводах Констанс Гарнетт, в скором времени появятся в более совершенных переводах того же уровня, что переводы Старка Янга, которые одновременно ближе и к оригиналу и к духу американского языка. Тогда американские читатели будут в состоянии ознакомиться со всей сокровищницей искусства Чехова, которое уже любимо многими.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ «Philosophy „at Home“». Transl. by Isabel Hapgood.— «Short Stories», 1891, October, p. 64—72.

² «Fugitive Coffins». Transl. by Grace Eldredge.— «Short Stories», 1902, July p. 50—53.

³ «Sleepy-eye».— «Cosmopolitan Magazine», 1906, v. 41, p. 151—156.

⁴ «A Work of Art; the Story of a Gift». Transl. by Archibald J. Wolfe.— «Short Stories», 1906, January, p. 53—56.

⁵ «A Terrible Night».— «Current Literature», 1907, v. 42, p. 112—114.

⁶ A. C a h a n. The Younger Russian Writers.— «Forum», 1899, September, v. 28, p. 119—128.

⁷ A. C a h a n. The Mantle of Tolstoy.— «The Bookman» (N. Y.), 1902, v. 16, p. 328—333.

⁸ R. E. C. L o n g. Anton Tchekhoff.— «Living Age», 1902, № 234, p. 720—732.

⁹ «The Cherry Garden, a Comedy in Four Acts». Transl. from the original Russian by Max S. Mandell. New Haven, Connecticut, 1908.

¹⁰ «A Bear, a Comedy in One Act». Transl. by Roy Temple House. N. Y., 1909.

¹¹ «Plays. First series». Transl. from the Russian, with an introduction by Marian Fell. N. Y., C. Scribner's Sons, 1912.

¹² «The Seagull». Transl. by Fred Eisemann.— «Poet Lore», 1913, v. 24, p. 1—2.

¹³ «A Marriage Proposal». Transl. by Hilmer Bankage and Barrett Clark. N. Y., S. French, 1914.

¹⁴ «Stories of Russian Life». Transl. by Marian Fell. N. Y., Scribners, 1915; «Russian Silhouettes. More Stories from Russian Life». Transl. by Marian Fell. N. Y., Scrib-

- ners, 1915; «The Bet and Other Stories». Transl. by S. Kotliansky and J. M. Murray. Boston, J. W. Nice & Co, 1915; «The Kiss and Other Stories». Transl. by R. E. C. Long, N. Y., I. A. Stoker Co, 1915.
- ¹⁵ «The Boor». Transl. by Hilmar Bankage. N. Y., S. French, 1915. <Словом «The Boor» — грубиян — в переводе озаглавлена пьеса-шутка «Медведь».>
- ¹⁶ «The Steppe and Other Stories». Transl. by Adeline Lister Kay. N. Y., Scribners, 1916; «The Darling and Other Stories». Transl. by Constance Garnett. N. Y., McMillan, 1916; «The Black Monk and Other Stories». Transl. by R. E. C. Long. N. Y., F. A. Stokes Co, 1916; «The Duel and Other Stories». Transl. by Constance Garnett. N. Y., McMillan, 1916.
- ¹⁷ «Plays. Second Series». Transl. with introduction by Julius West. N. Y., Scribners, 1916.
- ¹⁸ «On the Highways». Transl. by David A. Modell.— «Drama» (Chicago), 1916, № 22, p. 294—322.
- ¹⁹ «The Lady with the Dog and Other Stories». Transl. by C. Garnett. N. Y., McMillan, 1917; «The Party and Other Stories». Transl. by Garnett. N. Y., McMillan, 1917; «Hitchcock's Fiddle and Other Stories». N. Y., Boni and Liveright, 1917; «The House with the Mezzanine and Other Stories». Transl. by S. S. Kotliansky and Gilbert Cannan. N. Y., Scribners, 1917.
- ²⁰ «Dushitchka».— «The Pagan» (N. Y.), 1917, v. 2, № 5, p. 3—11.
- ²¹ «Nine Humorous Tales». Transl. by Isaac Goldberg and Henry T. Schnittkind. Boston, The Stratford Co, 1918; «The Witch and Other Stories». Transl. by C. Garnett. N. Y., McMillan, 1918; «The Wife and Other Stories». Transl. by C. Garnett., N. Y., McMillan, 1918; «The Bishop and Other Stories». Transl. by C. Garnett. N. Y., McMillan, 1919.
- ²² Robert Birkmeyer. The New Letters of Anton Tchekov.— «Fortnightly Review» (N. Y.), 1919, new series, v. 105, p. 434—445.
- ²³ «Plays by Anton Tchekoff».— «The Nation», 1912, v. 95, 21 November, p. 482.
- ²⁴ Neith Boyce. Tchekov's Plays.— «Harpers Weekly», 1913, 27 December, p. 22—23.
- ²⁵ G. B. King. Three Sisters.— «New Republic», 1916, 8 July, p. 206—208.
- ²⁶ См. обзор P. Little. — «New Republic», 1916, 17 June, p. 175.
- ²⁷ G. B. King. Chekhov's «Cherry Orchard».— «New Republic», 1915, 26 June, p. 207.
- ²⁸ «New York Times», 1917, 9 September, p. 22.
- ²⁹ R. Birkmeyer. New Letters of A. Tchekov.— «Living Age», 1919, 12 April.
- ³⁰ «The Bet».— «The Golden Book Magazine», 1925, v. 1, May, p. 651—654; «The Slanderer».— Ibid., 1925, v. 1, March, p. 437—438; «Darlings».— Ibid., 1926, v. 4, July, p. 61—66; «Happy Man».— Ibid., 1926, v. 3, June, p. 845—847; «Big Volodia and Little Volodia».— «Living Age», 1927, 15 November, p. 910—917; «Happy Ending».— Ibid., 1928, v. 7, February, p. 168—170; «Vanka». — «World Review», Mt. Morris, Illinois, v. 7, № 3, p. 41; «The Kiss».— «Golden Book Magazine», 1929, v. 10, July, p. 27—34.
- ³¹ «The Notebooks of Anton Tchekov, together with Reminiscences of Chekhov by Maxim Gorky». Transl. by S. S. Kotliansky and Leonard Woolf. N. Y., 1921; «Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics». Select. and ed. by L. S. Friedland. N. Y., 1924; «Letters about Plays and Players». Transl. by L. S. Friedland.— «Theatre Arts», 1924, February, p. 91—97; «The Letters of Anton Pavlovich Tchekov to Olga Leonardovna Knipper». Transl. by C. Garnett. N. Y., 1925; «The Life and Letters of Anton Tchekhov». Transl. and ed. S. S. Kotliansky and Phillip Tomlinson. N. Y., 1925.
- ³² Selected Works. N. Y., 1929.
- ³³ «Uncle Vanya». Transl. by F. A. Saphro.— «Poet Lore», 1922, September, p. 317—361; «Ivanoff». Transl. by Marian Fell. N. Y., 1923; «Tobacco Evil». Transl. by H. J. Forman.— «Theatre Arts», 1923, January, p. 77—82; «The Boor». Transl. by H. Bankage.— «Golden Book Magazine», 1925, November, p. 654—660; «The Wood Demon». Transl. S. S. Kotliansky. N. Y., 1926.
- ³⁴ «Plays from the Russian». Transl. C. Garnett. 2 vols. N. Y., 1924; «The Moscow Art Theatre. Series of Russian Plays», ed. Oliver Saylor, v. 5 («Cherry Orchard», «Three Sisters», «Uncle Vanya»). Transl. Jenny Covan N. Y., 1922.
- ³⁵ W. Gerhards. Anton Chekhov, a critical study. N. Y., 1923.
- ³⁶ John Corbin.— «New York Times», 1923, 30 January, p. 12.
- ³⁷ John Corbin.— «New York Times», 1923, 23 January.
- ³⁸ Stark Young. Tea with Madame Tchekov.— «New Republic», 1923, 23 May, p. 343—344.
- ³⁹ A. K. Aun. Chekhov's Smile.— «Bookman», 1923, March.
- ⁴⁰ Cp. Brooks Atkins.— «New York Times», 1926, 27 October, p. 1; 1926, November, отд. VIII, p. 1.
- ⁴¹ J. W. Krutch. The Greatness of Chekhov.— «Nation», 1928, 31 October, p. 461.
- ⁴² «Quoted in Literary Digest».— «New York Times», 1928, 8 December, p. 27.

⁴³ «Catholic World», 1929, № 128, p. 79—80.

⁴⁴ Попытки Ив Ле Гальенн не увенчались успехом, и в США до сих пор практикуется система, при которой театр играет одну и ту же пьесу в течение целого сезона, иногда даже дольше, после чего ставит следующую.

⁴⁵ «New York Times», 1929, 17 November, p. 34.

⁴⁶ «Nation», 1929, 2 October, p. 366—367.

⁴⁷ I. W. K r u t c h. Tragic Comedy of Chekhov.—«Nation», 1929, 22 May, p. 626—627.

⁴⁸ «New Republic», 1929, 9 October, p. 205.

⁴⁹ «Nation», 1920, 10 June, p. 48.

⁵⁰ C. W i l l i a m s o n. The Ethics of Three Russian Novelists.—«The International Journal of Ethics», 1925, № 35.

⁵¹ W. L. P h e l p s. The Life and Art of Chekhov.—«The Yale Review», 1922, № 11.

⁵² R. L i t t e l l. Chekhov. Miscellany.—«New Republic», 1927, 22 June, p. 124—125.

⁵³ P h e l p s. Life and Art of Chekhov.—«The Yale Review», 1922, № 11.

⁵⁴ R. M. L o v e t t. Tchekhov.—«New Republic», 1925, 4 November, p. 286—287.

⁵⁵ Отдельные рассказы: «The Bet».—«The Mentor», 1930, April, p. 44—46; «The Safety Match».—«Golden Book Magazine», 1930, May, p. 40—49; «Naughty Boy».—Ibid., 1931, April, p. 56—57; «Second Bet».—Ibid., 1931, August, p. 15—17; «A Work of Art».—Ibid., 1931, December, p. 402—404; «Lottery Ticket».—Ibid., 1932, April, p. 312—315; «The Chorus Girl».—Ibid., 1932, August, p. 113—116; «Trifle from Life».—Ibid., 1933, September, p. 235—238; «First Class Passenger».—Ibid., 1933, February, p. 131—136; «Kalkhas».—«American Mercury», 1934, August, p. 394—397; «Requiem».—«Golden Book Magazine», 1934, August, p. 303—306; «Sleepy».—Ibid., 1934, December, p. 709—714; «Zinotchka».—Ibid., 1935, April, p. 331—334. Сборники рассказов: «The Stories of Anton Tchekov». N. Y., Modern Library, 1932; «Tales from Chekhov». Transl. C. Garnett. N. Y., 1938.

⁵⁶ Отдельные пьесы: «The Proposal».—«Golden Book Magazine», 1931, February, p. 70—75; «The Cherry Orchard». Transl. Hubert Butler. Boston, Baker International Play Bureau, 1934; «The Seagull». Transl. Stark Young. N. Y., 1939. Сборники пьес: «Plays of Anton Tchekhov». Transl. C. Garnett. N. Y., Modern Library, 1930; «Plays». N. Y., 1935; «Cherry Orchard and Other Plays». N. Y., 1936; «Plays and Stories». N. Y., 1938; «Five Famous Plays». Transl. by Marian Fell. N. Y., 1939.

⁵⁷ N. N. T o u m a n o v a. Anton Chekhov. The Voice of Twilight Russia. N. Y., Columbia Univ. Press., 1937.

⁵⁸ «New York Times», 1930, 9 January, p. 22.

⁵⁹ Ср. «New York Times», 1930, 21 July, 20 : 2 (в этом условном обозначении первая цифра указывает страницу, вторая — столбец); 1930, 21 September, 30 : 3; 1903, 16 November, отд. VIII, 2 : 3—4.

⁶⁰ «New York Times», 1930, 18 November, 28 : 7.

⁶¹ «New York Times», 1930, 16 April, 26 : 5—6.

⁶² «New Republic», 1930, 30 April, p. 299—300.

⁶³ Ср. «Commonweal», 1930, 30 April; «Catholic World», 1930, June.

⁶⁴ «New York Times», 1933, 7 March, 20 : 4.

⁶⁵ John Mason B r o w n.—«New York Evening Post», 1933, 18, 20 March (cited in B r o w n. Two on the Aisle. Ten Years of the American Theatre in Performance. N. Y., 1938, p. 84—88).

⁶⁶ «New York Times», 1938, 29 March, 19 : 2.

⁶⁷ «New York Evening Post», 1938, 2 April (cited in B r o w n. Two on the Aisle..., p. 240—241).

⁶⁸ «Commonweal», 1938, 15 April, p. 692.

⁶⁹ «New York Times», 1931, 3 April, отд. XI, 1 : 1—2.

⁷⁰ Edith J. R. I s a a c s.—«Theatre Arts», 1938, May, p. 327—328.

⁷¹ «Best Plays by Chekhov». Transl. and with introd. by Stark Young. N. Y., Modern Library, 1956, p. VIII—XI.

⁷² John Mason B r o w n.—«New York Evening Post», 1939, 16 October.

⁷³ «Selected Tales». Transl. by Constance Garnett. N. Y., McMillan, 1948.

⁷⁴ «The Bet».—«South Atlantic Quarterly», 1941, v. 40, № 4, p. 397—400; «The Night before the Trial». Transl. Anna Heifetz.—«American Mercury», 1946, December, p. 684—688; «The Siren». Transl. A. Yarmolinsky.—Ibid., 1947, March, p. 354—358; «An Encounter». Transl. A. Yarmolinsky.—«Tomorrow», 1947, v. 9, № 11, p. 12—17; «At the Mill». Transl. A. Yarmolinsky.—«Chicago Jewish Forum», 1947, v. 5, № 4, p. 245—248; «A Lottery Ticket». Transl. B. G. Guernsey.—«Encore», v. 12, № 64, p. 70—73.

⁷⁵ «The Plays of Anton Chekhov». Transl. by C. Garnett. N. Y., 1946; «Six Famous Plays». Transl. Julius West and Marian Fell. N. Y., 1949.

⁷⁶ «The Portable Chekhov», ed. and with introd. by A. Yarmolinsky. N. Y., 1947.

⁷⁷ «The Three Sisters». Transl. S. Young. N. Y., 1941; «The Cherry Orchard». Transl. S. Young. N. Y., 1947.

⁷⁸ «The Personal Papers of Anton Chekhov». N. Y., 1948.

⁷⁹ Douglas Bement and Ross M. Taylor. The Fabric of Fiction. N. Y., 1943; Cleanth Brooks and R. P. Warren. Understanding Fiction. N. Y., 1943; Whit Burnett, ed. The Sea of God. Great Stories of the Human Spirit. Philadelphia—N. Y., 1944; John Cournos, ed. A Treasury of Russian Life and Humor. N. Y., 1943; N. D. Fabricant and Heinz Werner. A Treasury of Doctor Stories. N. Y., 1946; B. G. Guernsey, ed. A Treasury of Russian Literature. N. Y., 1943; Edward H. Weatherly, A. Pelzer Wagener, Edwin H. Zeybel and Avrahm Yarmolinsky, eds. The Heritage of European Literature. 2 vol. Boston, 1949; Willard H. Wright, comp. and ed. The Great Detective Stories. N. Y., 1942; A. Yarmolinsky, ed. A Treasury of Great Russian Short Stories from Pushkin to Gorki. N. Y., 1944.

⁸⁰ The Modern Short Story. A Critical Survey. London — N. Y., 1942. (Гл. 4: «Chehov and Maupassant»); John Mason Brown. Broadway in Review. N. Y. 1940.

⁸¹ Kornei Chukovski. Chekhov the Man. Transl. by Pauline Rose. London — N. Y., 1945.

⁸² «Reminiscences of Anton Chekhov, by Maxim Gorky, Alexander Kuprin and I. A. Bunin». N. Y., 1946.

⁸³ John Gassner. Masters of Drama. N. Y., 1940, p. 495—520.

⁸⁴ Op. cit., p. 520.

⁸⁵ Francis Ferguson. The Idea of a Theatre. The Art of Drama in Changing Perspective.— «Princeton Univ. Press», 1949.

⁸⁶ N. Y. Anchor Books, 1953.

⁸⁷ Op. cit., p. 175.

⁸⁸ Op. cit., p. 177.

⁸⁹ Op. cit., p. 179.

⁹⁰ Op. cit., p. 190.

⁹¹ «New York Times», 1942, 14 December, 18 : 3.

⁹² Lewis Nichols.— «New York Times», 1942, 22 December, 31 : 1—2; editorial.— «New York Times», 1942, 27 December, отд. IV, 10 : 4.

⁹³ Wolcott Gibbs. The Three Sisters Retreat from Moscow.— «New Yorker», 1943, 2 January, p. 32.

⁹⁴ G. McClintic. Directing Chekhov. How I Came to Tackle «The Three Sisters».— «Theatre Arts», 1943, April.

⁹⁵ Отдельно этот перевод не печатался, однако машинописный суфлерский экземпляр (хранящийся в Публичной Библиотеке в Нью-Йорке) был перепечатан в «The Heritage of European Literature», by Weatherly, Wagener, Zeidel and Yarmolinsky, eds., v. 2.

⁹⁶ «New York Times», 1944, 26 January, 22 : 1—3.

⁹⁷ «New York Times», 1944, 6 February, отд. II, 1 : 2.

⁹⁸ «New Republic», 1944, 7 February, p. 180.

⁹⁹ Ibid., 1944, 14 February, p. 211.

¹⁰⁰ «New Yorker», 1946, 25 May.

¹⁰¹ John Mason Brown. Chekhov on Avon.— «Saturday Review of Literature», 1946, 1 June, p. 32—33.

¹⁰² «Plays». N. Y., Permagent, 1950; «Plays». N. Y., Doric Books, 1950; «Best Plays by Chekhov». Transl. and introd. by Stark Young. N. Y., Modern Library, 1956.

¹⁰³ «The Seagull. Production score for the Moscow Art Theatre by K. S. Stanislavsky». Introd. by S. D. Balukhaty. N. Y., Theatre Arts, 1952.

¹⁰⁴ «The Duel and Other Stories». Transl. by C. Garnett. N. Y., 1950; «The Unknown Chekhov». Transl. with an introd. by Avrahm Yarmolinsky. N. Y., 1954. (В это издание входят два варианта «О вреде табака» и др.); «Woman in the Case and Other Stories». Transl. by A. F. Lyon and K. Zinovieff. N. Y., British Book Center, 1954; «Peasants and Other Stories», ed. E. Wilson. N. Y., Anchor Books, 1956.

¹⁰⁵ «Portable Chekhov», ed. A. Yarmolinsky. N. Y., 1955.

¹⁰⁶ «Selected Letters», ed. Lillian Hellman. N. Y., 1955.

¹⁰⁷ R. Hingley. Chekhov. N. Y., 1950; W. H. Bruford. Anton Chekhov. New Haven, Connecticut, 1957. (Поскольку обе эти работы английского происхождения и написаны англичанами, мы не можем разобрать их в этой статье.)

¹⁰⁸ L. A. Avilova. Chekhov in My Life. Transl. D. Magarshak. N. Y., 1950.

¹⁰⁹ E. Wilson. Seeing Chekhov Plain.— «New Yorker», 1952, 22 November, p. 180.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ «Peasants and Other Stories», p. VII—IX.

¹¹² Dorothy Brewster. East-West Passage. London, 1953.

¹¹³ Op. cit., p. 241.

¹¹⁴ «Masses and Mainstream», 1954, July, p. 35—41.

¹¹⁵ V. Ermilov. Chekhov the Realist.— Ibid., p. 24—34.

¹¹⁶ Ibid., 1954, October, p. 11—26.

- ¹¹⁷ D. M a g a r s h a k. Chekhov the Dramatist. London, 1952.
- ¹¹⁸ «New York Times», 1954, 9 May, отд. II, 2 : 1—3.
- ¹¹⁹ «New York Times», 1954, 23 May.
- ¹²⁰ J. M. B r o w n. The Seagull.— «Saturday Review of Literature», 1954, 29 May, p. 22—23.
- ¹²¹ W. G i b b. — «The New Yorker», 1954, 22 May, p. 70.
- ¹²² J. M. B r o w n.— «Saturday Review of Literature» 1954, 29 May, p. 22.
- ¹²³ «New York Times», 1955, 2 October, отд. II, 3 : 7—8.
- ¹²⁴ «New York Times», 1955, 20 March, отд. II, 1 : 1—3.
- ¹²⁵ «New Republic», 1955, 21 March, p. 22.
- ¹²⁶ «New York Times», 1955, 19 October, 38 : 1—3.
- ¹²⁷ «New Republic», 1955, November, p. 30.
- ¹²⁸ «New York Times», 1956, 24 June, отд. II, 5 : 3.
- ¹²⁹ «New York Times», 1956, 1 February, 25 : 2—4.
- ¹³⁰ «New York Times», 1956, 29 January, отд. II, 1 : 3.
- ¹³¹ «New York Times», 1956, 26 April, 38 : 1.
- ¹³² Cp. B. A t k i n s o n. — «New York Times», 1956, 23 October, 38 : 1.
- ¹³³ T. G. W i n n e r. Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet. A Study of a Dramatic Device.— «The American Slavic and East European Review», 1956, February, p. 103—111.
- ¹³⁴ Brook A t k i n s o n. — «New York Times», 1958, 8 October, 44 : 1.
- ¹³⁵ Arthur M i l l e r. The Shadows of the Gods. A critical view of the American Theater.— «Harper's Magazine», 1958, August, p. 38—40.