



Алексей БАРТОШЕВИЧ

НЕСКОЛЬКО ФАКТОВ ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ (10-е ГОДЫ XX ВЕКА)

Общеизвестно, как много для англичан значил и значит Чехов, сколь важное место пьесы русского автора заняли в репертуаре английского театра: по числу постановок Чехов уступает только Шекспиру. Об этом написаны книги, сборники, статьи – и в Англии, и у нас.

Текст, который я решаюсь предложить вниманию читателей, не претендует на новые концепции, моя задача куда скромнее: указать на некоторые малоизвестные факты и документы из истории театральные контактов России и Британии, бросающие свет на культурную ситуацию в Англии начала века, когда в Англии произошло – и, быть может, не могло не произойти – открытие Чехова.

21 января 1914 года в Московском Художественном театре играли «Три сестры». Спектакль шел уже тринадцатый год. К.С. Станиславский играл, как всегда, роль Вершинина. В этот вечер он был серьезно болен и играл с температурой почти 40. Ему советовали уехать домой – дублер был готов заменить его. Станиславский нашел в себе силы не только доиграть спектакль до конца, но и, как обычно, принимать в антрактах посетителей.

Одним из них был Герберт Уэллс. Писатель пришел к Станиславскому, чтобы выразить восхищение спектаклем и с целью более практической. Г. Уэллс, как сообщала газета

«Новь», корреспондент которой был вместе с ним в театре, «горячо убеждал руководителей МХТ немедленно везти театр в Лондон, прежде всего с чеховским репертуаром, уверяя, что успех будет обеспечен, так как сейчас в Англии очень интересуются русским театром»¹.

Хорошо известно, сколь велик был в Англии 1910-х годов интерес к России. Увлечение русским искусством и литературой было частью более общего процесса перемен, происходивших в английской культуре первых десятилетий XX века. Начинает распространяться взгляд на английскую культуру как органическую часть европейского культурного целого – в противоположность викторианской традиционной идее «великолепной изоляции». Конечно, перед Первой мировой войной перемены только начинались. Однако, новые идеи существовали не только в головах блумсберийцев, членов элитарного литературного сообщества. Об этом свидетельствует многое. Выставки французских постимпрессионистов, сопровождавшиеся шумными спорами. Гастроли Макса Рейнхардта, затем его постановки в Англии: «Царь Эдип» с Мартином Харви. Расширение круга читателей русской литературы – Достоевского, Толстого, прозы Чехова. Успех русских

¹ «Новь», М., 1914, 23 января

Европа и Россия

художников – Рериха, Петрова-Водкина на выставках, триумф Шалапина в «Борисе Годунове». Сезоны «Русского балета» – гастроль Анны Павловой, труппы Дягилева с Карсавиной и Нижинским. Роль русского балета в формировании английской хореографической школы хорошо известна. Но его влияние не ограничивалось пределами хореографии. Не случайно автором одной из первых книг о русском балете была великая драматическая актриса Эллиен Терри, а в шекспировских постановках Гренвилл-Баркера лондонские критики находили следы воздействия Бакста и Нижинского.

В те же 1910-е годы профессиональный словарь английских критиков обогащается еще одним термином – «русскость», означающим высшую степень художественного совершенства².

Словом, присутствие русского искусства в художественной жизни британцев действительно было в ту пору велико, как никогда.

Вот в каком культурном контексте появляются первые переводы пьес Чехова, принадлежавшие перу Джорджа Калдерона и Мериам Фелл, первые постановки «Вишневого сада» и «Дяди Вани» в Сценическом Обществе.

В этом же контексте нужно воспринимать те факты истории русско-английских связей в области драматического театра, о которых пойдет речь.

Центральное событие этой истории исследовано с исчерпывающей полнотой.

Это, конечно, «Гамлет» Гордона Крэга в Художественном театре. Достаточно назвать блестящую книгу Т.И. Бачелис «Шекспир и Крэг»³.

Я же хочу привести документы и факты, менее известные и много менее важные. Они приобретают подлинный смысл только в сопоставлении с общими процессами, о которых говорилось выше.

Почти все эти факты связаны с Московским Художественным театром, который переживал тогда свои лучшие времена и быстро завоевывал мировую славу – прежде всего как театр Чехова. Не случайно, что в Англии среди тех, кто с энтузиазмом писал о МХТ, были помимо Г. Крэга два «истинных чеховианца» – Морис Бэринг и Джордж Калдерон. Тогда же возникла идея приезда МХТ в Лондон – идея, которая осуществилась лишь через полвека – в совсем иных условиях (да и сам театр был совсем иным). Переговоры о гастролях МХТ в Лондоне начались в 1908 г. Первое предложение поступило от английского импрессарио А. Браффа. Он обратился с письмом в дирекцию МХТ, а затем и сам приехал в Москву. Он получил вежливый ответ, но дело кончилось ничем. Вновь эта идея возникла летом 1911 года, за полгода до премьеры крэговского «Гамлета».

В Лондон приехал секретарь дирекции МХТ Михаил Ликиардопуло (кстати, он был переводчиком Крэга в Москве). Переговоры о гастролях МХТ с ним вел сэр Герберт Бирбом Три, знаменитый режиссер и владелец Театра Его Величества, центральная фигура английской театральной жизни тех лет. В июле 1911 года, выступая перед публикой театра Его Величества, как было принято в конце каждого театрального сезона, Г.Б. Три посвятил свою речь Художественному театру. В свойственном ему – как в искусстве, так



Герберт Бирбом Три

² См. Hynes, Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, 1968.

³ Бачелис Т.И. *Шекспир и Крэг*. М., 1982.

Герберт Бирбом Три в роли Гамлета, 1892



Pro memoria


и в жизни – торжественном стиле он говорил о МХТ как «об истинно национальном театре в России, где искусство согревается энтузиазмом актеров и орошается слезами народа»⁴. Он говорил о том, как он хочет, чтобы Лондон увидел искусство Художественного театра. В те же дни в Англию после длительного перерыва приехал Гордон Крэг. С тех пор, как он был вынужден покинуть отечество, не нуждавшееся в его искусстве, он не слишком часто посещал Англию, деля свои дни между Флоренцией, Парижем и Москвой. Станиславский писал ему тогда: «Желаем Вам от всего сердца такого же признания и успеха на родине, какие Вы завоевали на чужбине»⁵. В честь приезда Крэга 16 июля 1911 г. был устроен торжественный многолюдный обед, на котором присутствовали многие литературные и театральные знаменитости. Возможно, что ими – сознательно или нет – руководило желание если не искупить, то по крайней мере как-то смягчить общую вину соотечественников перед человеком, преобразившим европейский театр и не понятым английской публикой. На обед был приглашен и М. Ликиардопуло. Его просили рассказать о работе Крэга в МХТ. Ликиардопуло написал каждому из двух руководителей МХТ подробный отчет как о деловых переговорах по поводу будущих гастролей, так и о речах, звучавших на обеде. «Вчерашнее чествование Крэга, – писал он, – можно было скорее назвать чествованием Художественного театра»⁶.

Вероятно, у автора писем имелись все основания для подобного вывода: ораторы не могли не отдать должное русскому театру, пригласившему Крэга, – в

указе театрам Англии, где после 1903 года Крэг не поставил ни одного спектакля (что не изменилось и в последующие десятилетия долгой жизни режиссера). Однако столь же очевидны и наивные патриотические преувеличения, в которые впал секретарь дирекции МХТ. Искренне желая доставить обоим своим адресатам приятные минуты, для двух руководителей театра он составил две разных версии одного места писем, в остальном совершенно идентичным. Согласно одному варианту крики: ура! и бурные овации раздались на обеде, когда Ликиардопуло назвал имя К.С. Станиславского, согласно другому – когда он упомянул имя Вл.И. Немировича-Данченко. Простим секретарю невинную хитрость: откуда ему было знать, что когда-нибудь оба его письма будут сопоставлены. Это, разумеется, сущие мелочи. Важно другое – репутация МХТ в глазах театральной Англии была действительно высока, хоть и не основывалась на личном знакомстве с его искусством. Герберт Бирбом Три тогда же взялся организовать гастроли МХТ. Не его вина, что они вновь не состоялись. В октябре 1911 года на заседании Совета МХТ Станиславский выступил против гастролей в Париже и Лондоне в сезоне 1911–1912 г. По его словам, «репертуара для заграничной поездки нет»⁷. И это было сказано в ту пору, когда театр поистине переживал свой звездный час, когда кроме чеховских и горьковских пьес на его подмостках шли «Братья Карамазовы» и готовился «Гамлет». Обычная сверхтребовательность Станиславского, сверхстрогость его самооценки проявились, увы, и на этот раз. Но Бирбом Три не оставлял

⁴ М.Ф. Ликиардопуло Письмо к К.С. Станиславскому, 17 июля. 1911. Музей МХАТ, архив К.С., №12940.

⁵ К.С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 8, М., 1998. С. 274.

⁶ М.Ф. Ликиардопуло. Письмо к К.С. Станиславскому, 17 июля. 1911. Музей МХАТ, архив К.С., №12940.

⁷ Протокол заседания Совета Товарищества МХТ. Архив Внутренней жизни театра, №223. Цит. по И. Виноградская. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 2, М., 2003. С. 306.



своего замысла. В январе 1913 года он приехал в Москву, чтоб увидеть «Гамлета» Крэга и вновь начать переговоры о гастролях. Этот ревнитель традиционного «археологического натурализма», этот «запоздалый викторианец», как назвала его Т. Бачелис, тем не менее смог оценить революционную новизну крэговского прочтения Шекспира. В своей книге «Мысли и послемыслия» он воздает режиссуре Крэга в «Гамлете» высокие похвалы, хотя читатель не может не почувствовать, как далеко искусство Крэга от собственных театральных вкусов автора. Бирбом Три не мог в десятые годы не ощутить эстетической исчерпанности своей театральной системы и потому с особым вниманием всматривался в новые направления сценического искусства – будь то искания Крэга (еще в 1908 году Три пытался пригласить его в свой театр), будь то МХТ, чье-го приезда в Англию он добивался со свойственным ему упорством. Бирбом Три – сообщила газета «Русские ведомости» – настаивает на гастролях труппы МХТ в Лондоне, предлагая предоставить в ее распоряжение помещение своего театра»⁸.

Глубокий интерес к искусству МХТ руководитель Театра Его Величества обнаружил еще в 1908 г., после постановки в МХТ «Синей птицы» Метерлинка. 13 октября 1908 г., меньше чем через две недели после премьеры Синей птицы», Станиславский получил письмо от русского посла в Лондоне графа А.К. Бенкендорфа: «Господин Три, коего очень значительное положение в здешнем художественном и театральном мире вам неминуемо известно, посылает в Москву своего представителя г-на Стэнли

Бэлла ради ознакомления и изучения представляемой Вами ныне новой пьесы Метерлинка. Успех ваших представлений известен в Лондоне и крайне интересует г-на Три»⁹. Между прочим, визит Бэлла в Москву совпал с первым приездом Г. Крэга. Два англичанина вместе смотрели в МХТ «Доктора Штокмана» со Станиславским в главной роли и, разумеется, «Синюю птицу».

«Синяя птица» в МХТ и позже продолжала привлекать внимание английского театра. В мае 1909 года к Станиславскому обратился глава Хаймаркетского репертуарного театра в Лондоне М. Тренч с предложением поставить в его театре «Синюю птицу». Тренч просил также разрешения прислать представителя театра в Москву для того, чтобы скопировать декорации, костюмы и мизансцены.

Первое не состоялось – Станиславский не смог принять условия, предложенные М. Тренчем, второе было выполнено. В 1909 году на сцене Хаймаркета появилась точная копия спектакля МХТ, о чем можно судить по фотографиям. Однако скопировать декорации и мизансцены оказалось недостаточно для художественного успеха. В июле 1909 г. Крэг писал Станиславскому, что «Синяя птица» поставлена в Лондоне «очень плохо, нет, просто очень плохо» и он «весь вечер чувствовал себя крайне скверно»¹⁰.

В начале века точные копии постановок одних театров, осуществленные на сценах других, были в большом ходу. И в России, и за рубежом шли спектакли «по мизансценам» Художественного театра (самый известный пример – «Три сестры», с дозволения МХТ перенесенные Я. Квапилом на сцену

⁸ «Русские ведомости», 1913, 19 января.

⁹ А.К. Бенкендорф. Письмо к К.С. Станиславскому. 26 октября 1908 г. Музей МХАТ, Архив К.С.

¹⁰ Эдвард Гордон Крэг. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 299.

Pro memoria


пражского Национального театра). Лишь изредка эти копии осуществлялись с помощью сотрудников МХТ, как это было в 1911 году в Париже, где Л. Сулержицкий и Е. Вахтангов повторили «Синюю птицу» Художественного театра на сцене театра Режан.

В феврале 1914 года в Москву приехал выдающийся английский режиссер, драматург и теоретик театра Харли Гренвилл Баркер.

Это было через несколько дней после премьеры его знаменитой постановки «Сна в летнюю ночь» в театре Савой и за полгода до начала войны. Баркер смотрел спектакли МХТ, вел долгие беседы со Станиславским – в частности, они договорились, что два ученика Баркера будут работать в Студии МХТ. Известно, что Баркер видел в МХТ Вишневый сад», тургеневскую «Провинциалку» и «Братьев Карамазовых». Инсценировку романа Достоевского он смотрел с целью вполне практической. Баркер решил перенести постановку МХТ в один из театров Лондона. Он заказал в Москве копии макетов, эскизов декораций, бутафории и костюмов и пригласил В.В. Лужского для постановки массовых сцен.

«Английский режиссер, – сообщила газета «Новь», – вчера получил от дирекции Художественного театра полный текст инсценировки и мизансцены «Братьев Карамазовых»»¹¹.

Но и этому замыслу не суждено было сбыться. На этот раз помешала война.

История англо-русских связей начала века – по преимуществу история несбывшихся надежд и неосуществленных замыслов.

Порой она напоминает сочиненную большим режиссером и



Харли Гренвилл Баркер

знаменитым остроумцем Н.П. Акимовым пародию на театральные мемуары: «Мои встречи со Станиславскими и почему они не состоялись. С приложением плана дачи, на которой не состоялись встречи».

Однако, сам факт появления этих замыслов говорит о многом. Он свидетельствует о глубоком и страстном интересе людей английской сцены к русскому театру, интересе, который был составной частью «русского мотива» в сложном контрапункте английской культуры предвоенных лет.

Лондон не увидел ни копии постановки «Братьев Карамазовых», ни ее подлинника. Он не увидел МХТ в эпоху его величайшего расцвета.

Влечение англичан к русскому театру было принято в расчет Лидией Яворской, когда эта известная актриса и очень энергичная владелица театра решила устроить свои гастроли в Лондоне. Она приезжала со своей труппой в Англию много раз: в 1905, 1909, 1910, 1911, 1913 и 1914 г.г. с многообразным репертуаром: от «Норы» и «Дамы с камелиями» до «Анны Карениной» и «Живого трупа». Яворская играла некоторые свои роли по-английски и снискала в Лондоне кое-какой

¹¹ «Новь», 1914, 16 февраля.

Европа и Россия

успех. Рецензии английских критиков были не восторженными, но и не бранными: если бы она провалилась, то несомненно не смогла бы чуть ли не шесть лет подряд гастролировать в Англии: здесь вряд ли Яворской помогла бы мода на «русскость».

Зато в отечестве отклики на английские гастроли русской актрисы были преимущественно скептическими. В 1911 году некоторые русские газеты сообщали об успехе Яворской в Лондоне. Кугелевский «Театр и искусство» писал о том, как принимали Яворскую британцы: «Отзывы печати вполне благоприятны, не исключая солидного и умеренного «Таймс». Отмечают легкость и чистоту, с какими г-жа Яворская владеет английской речью»¹².

Но в вышедшем тогда же элитарном журнале «Студия» сказано:

«Г-жа Яворская не унывает и продолжает развлекать англичан скверным английским языком и скверной русской игрой»¹³. Кому верить? Ситуация тупиковая и вполне характерная для историков театра.

Как бы высоко не оценивать искусство Лидии Яворской, актрисы умной и умелой, не ей, вовсе не ей следовало представлять в Лондоне русский драматический театр – рядом с Шаляпиным и Нижинским, представлявшими русскую музыкальную сцену.

Ирония истории заключалась в том, что вместо Чехова в Художественном театре английская публика начала знакомство с русской сценой с актрисы, послужившей одним из прообразов каботинки Аркадиной из чеховской «Чайки».

В десятые годы театральная судьба Чехова в Англии делает лишь первые робкие шаги. Пора

Чехова на английской сцене наступает после первой мировой войны. Не только потому, что в Англию приезжает Федор Комиссаржевский, открывший Лондону пьесы Чехова. Но прежде всего потому, что в Англии 1920-х годов появляется чеховская публика – послевоенная интеллигенция трагического «потерянного поколения», искавшего в Чехове душевного оплота – подобно тому, как искала в нем опоры русская интеллигенция начала века.

Зато в России 1920-х годов Чехов покидает сцену. Маяковский смеялся над театром, в котором «сидят на диване тети Мани и дяди Вани». Но даже и Станиславский тогда писал Немировичу-Данченко, что в «Трех сестрах» «после всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть»¹⁴.

В те годы в Лондон попадает Илья Эренбург. Он смотрит там «Три сестры» и поражается тому, что «вполне корректный английский инженер, увидев на сцене трех сестер, которые скулят: “в Москву, в Москву!”, не только не изумляется и не зевает, но отвечает на их стенания сочувственными вздохами»¹⁵.

Мог ли Эренбург предположить, что пройдет время, и московская публика снова будет «отвечать сочувственными вздохами» на слезы трех сестер из мхатовского спектакля 1940 года?

¹² «Театр и искусство», 1911. 38. С.166.

¹³ «Студия», 1911, 38. С. 18.

¹⁴ К.С. Станиславский. Собрание сочинений. Том 9. М., 1999. С. 59.

¹⁵ И. Эренбург. Собрание сочинений, М., 1967, т. 7. С. 457.