

УДК 821.111(73):821.161.1-3.08

Олена Бежан (Одеса)

ТРАДИЦІЇ А.П. ЧЕХОВА У ЛІТЕРАТУРІ США ХХ СТОЛІТТЯ (огляд драматургії)

У статті розглянуто вплив драматичного мистецтва Антона Павловича Чехова та діяльності театру МХТ Костянтина Сергійовича Станіславського на творчість визнаних американських драматургів ХХ століття. Авторка стверджує, що це проявляється як у прагненні «американізувати» Чехова, так і в численних спробах трансформувати стилістику російського автора в американський літературний простір.

Ключові слова: традиція Чехова, театр, драма, реалізм Чехова.

До ХХ століття театральна справа у США носила переважно комерційний характер. Якщо ж звернутися до художньо якісних зразків драматургії, то тут явно переважало орієнтування на європейський канон. Загалом, потрясіння, яке відчула американська публіка, познайомившись з п'єсами Генріка Ібсена, Августа Стріндберга та Бернарда Шоу, можна пояснити відсутністю самотньої традиції. І все ж очевидно, що відчутним і дуже значним виявився вплив на драматургію США російського письменника і драматурга Антона Павловича Чехова.

Чехов у США ХХ століття. Популярність Чехова в театрах Америки пов'язана не так із перекладами його творів, як із діяльністю Костянтина Станіславського і Московського Художнього театру. Вплив драматургії Чехова на американський театр виявився всепроникним, характерний реалістичний контекст американської драми ХХ століття своїм остаточним утвердженням, як нам здається, зобов'язаний і п'єсам Антона Чехова як творам, яким не притаманний дидактизм. Це підтверджує критичний відгук, розміщений на сторінках «Нью ріпаблік». Йшлося про «рідкісне явище» — появу п'єс Антона Павловича Чехова в Америці 20-х років — і одночасно про «досконале поєднання акторської та режисерської роботи з драматургічною майстерністю» [7, с. 15–18]. Позначивши реалістичну основу чеховського театру, критик стверджував здатність Чехова виразити «глибинну, духовну сутність зображуваного» [7, с. 15–18].

Перші постановки п'єс Чехова у США припадають на 20-ті роки ХХ століття, спочатку це був російськомовний їх варіант, потім, у 1926 році, з'являються перші постановки англійською. У період між 1926–1946 рр. у Нью-Йорку було презентовано 659 вистав, в основному інтерес публіки був сконцентрований на найвідоміших п'єсах Чехова — це «Вишневий сад», «Три сестри», «Чайка» і, звичайно ж, «Дядя Ваня». Потік вистав бере свій початок із 1926 року, коли театр «Civic repertory» на 14-й стріт, керований Євою Ле Галієнн, вперше поставив багатоактну п'єсу Чехова англійською, і це були «Три сестри».

На Бродвей Чехов «прийшов» у 1928 році, коли англійський режисер-новатор Джеймс Фейген запропонував глядачеві «Вишневий сад» у перекладі Джорджа Колдерона у театрі «Біжу». Надалі до постановок чеховських п'єс звертатимуться такі відомі режисери театру «Group», як Гарольд Клермен, Шеріл Крофорд, Лі Страсберг, Елі Казан. Їхня мета полягала не тільки у бажанні познайомити публіку з великим майстром, а й створити особливу акторську школу «за американським методом», орієнтованим на систему Станіславського як таку, що протистоїть стандартам Бродвею. Зазначимо, що названа група осіб внесла значний внесок у розвиток американського театру і підготувала ґрунт для багатоваріантних інтерпретацій п'єс Чехова [4, с. 746]. Так, у 1931 році Лі Страсберг спільно з Шеріл Крофорд здійснили першу незалежну постановку. Це була п'єса «Дім Кенеллі» Пола Гріна. Ідейно і тематично вона нагадувала чеховський «Вишневий сад», але у дусі американського Півдня, розповідала про занепад південної аристократії під час Громадянської війни.

До кінця 20-х років американський театр дозрів до нового етапу розвитку національної драматургії — головну роль у ньому повинен був зіграти «новий реалізм», близький до

драматургії Антона Чехова. Аналізуючи постановку «Чайки», здійснену в 1929 році театром «Civic repertory», критик Стар Янг зауважив: «Серед провідних європейських драматургів Чехов представляє для нас найбільшу цінність <...> світ чеховського реалізму — той самий, що і наш, єдиний світ, який знає сьогодні наше мистецтво. Ясно, що може дати нам Чехов: більше тонкого відчуття, більше взаємопроникнення, більше нюансів у передачі почуттів, більше гостроти, ширості і серйозності намірів. Для сучасної американської драматургії він — джерело найбільш потужного впливу» [4, с. 748].

Визначаючи унікальне місце, яке належить Чехову у формуванні західного літературного та театрального канону, Борис Парамонов — американський критик російського походження — в одному з інтерв'ю підкреслює:

1. По-перше, Чехов був письменником того періоду російської історії, коли Росія ввійшла в орбіту європейської культури, як наслідок — люди і реалії, представлені письменником, виявилися схожими на європейців старого Заходу.

2. По-друге, таке собі світоглядне ядро, характерне для Чехова і орієнтоване на прогресивну європейську та західну свідомість, ріднить його з європейським типом цінностей (критик нагадує, що дід Чехова був кріпаком, тоді як сам письменник, подолавши «рабське минуле», досяг найвищих вершин культурного розвитку, і вже це нагадує шлях звичайного американця до «американської мрії»).

3. Ще однією з точок дотику, на яку вказує критик, можна вважати «тургенівську», дуже значиму для європейця й американця, школу художнього мислення Чехова [3].

Першим з тих американських драматургів, хто визнав і підтвердив вплив Чехова на свою творчість, виявився Томас Вульф. Подібно до вище згаданого Гріна, Вульф створює одну з найбільш ранніх серед цілого ряду п'єс, написаних за мотивами чеховського «Вишневого саду». Вона називалася «Будинок хороших манер», побачила світ у 30-ті роки, але з фінансових причин зазнала сценічного втілення у Німеччині тільки в 1957 році.

Найбільш очевидне «чеховське відчуття життя» критика констатувала у драматургії **Елмер Райса**, який отримав популярність завдяки своїми сатиричним і експресіоністським п'єсам. Так, п'єса «Вулична сценка» («Street Scene», 1931), де Райсу вдалося яскраво та різнобарвно намалювати безліч різних за національним походженням персонажів у реалістичній обстановці, була створена під очевидним впливом Чехова.

У цій «Вуличній сценці» реалії нью-йоркського побуту реалізовані в побуті та звичках мешканців багатоквартирного будинку. Провідним мотивом твору стає життя бідняків та жебраків в американських нетрях. Більше 50 персонажів різних національностей і рас — ірландці, євреї, італійці, німці, шведи та інші — показані у будинку і на вулиці раннім жарким літом і в різних життєвих ситуаціях. Ці люди пліткують, сваряться, обмінюються жартами. Міські шуми перериваються звуками з повсякденного життя — наприклад, криками породіллі. Чеховський мотив задушливого побуту реалізується у загальному настрої уповільненого і нічим не привабливого плину життя. Це «пологи у третій дії», а також «пошуки курки для супу», а ще — «любовні ласки з настанням темряви» [5]. Театральна гільдія і ряд критиків відкинули п'єсу як позбавлену драматизму і беззмістовну, але п'єса все ж була поставлена у театрі «Playhouse» і звернула на себе увагу численної кількості глядачів та критиків. Газета «Нью-Йорк таймс» вважала її «надзвичайно правдивою», відзначаючи, зокрема, достовірність відображення «звичайної вулиці».

Подібно до Чехова, Райс вважав, що він відображає не стільки реальність, скільки її «ілюзію», в якій «кілька натхненних рядків виявляються більш важливими ніж цілі стоси стенографічних заміток» [5]. Відповідаючи на звинувачення у безсюжетності своєї п'єси, він підкреслював: «удавана випадковість і незв'язність діалогів персонажів Чехова в цілому виробляють необхідний ефект і змушують нас розуміти їхні думки, серця і душі» [5]. Так, згадуючи свою першу поїздку у Радянський Союз у 30-ті роки — у той час, коли Чехов більше ставився у Нью-Йорку, ніж у Москві — Райс передає судження одного російського знайомого, який зауважив, що Чехов уже перетворився на американського національного героя.

На естетику драматургії Чехова була орієнтована й американська «драма соціального протесту», яскравим представником якої став класик театрального мистецтва США **Кліффорд Одетс**, який виріс у стінах театру «Group». Перша п'єса, яка, за словами критиків «приміряла на себе мірку

смаку Чехова», була створена у 1935 році і називалася «Прокиньтесь і співайте!» («Awake and Sing!», 1935).

Змішування трагічного і комічного — ще одна значуща риса драматургії Чехова — знайшла тут своє втілення. Йдеться про єврейську родину з Бронксу, яка у часи Великої депресії намагається вижити за будь-яку ціну. Бессі Бергер, мати сімейства, і домашній тиран-батько, щоб якось звести кінці з кінцями, видають свою вагітну доньку за багатого чоловіка, переконуючи його у батьківстві, але забороняють одружуватися синові. Характеристики персонажів відрізняються точною деталізацією, і лише останні, «під завісу» вимовлені репліки, стають зайво дидактичними і «не в дусі» Чехова.

Усе вище згадане дозволило критиці назвати постановку, здійснену Клерменом, «перевантаженою деталями і настирливою». Пролунала і така думка: чи не є невдача наслідком того, що режисер застосував чеховський вимір як еталон смаку? [4, с. 750]. І хоча Клермен неодноразово заперечував вплив Чехова на Одетса, стверджуючи, що в той час він практично не був знайомий із творчістю автора, сам Одетс у критичній статті «Про деякі проблеми сучасного драматурга» називає себе послідовником Чехова [6]. Протилежною була думка критика Джеральда Уїлса. Він звернув увагу на впізнаваність діалогів сімейства Бергер. Критик стверджував: «Бергери Одетса, так само, як і Прозорови Чехова, знають один одного настільки добре, що чують фразу, перш ніж вона вимовляється, якщо і відповідають на неї, то механічно, не встигаючи помітити суперечності між однією реплікою та іншою. Це сім'я у істинному розумінні слова, з її затишною, можливо, отупляючою атмосферою; і саме її створення стає головним успіхом автора» [6].

Підтвердженням цього спостереження стає той факт, що у подальших своїх п'єсах Одетс продовжує розвивати принципи драматургії Чехова, особливо це відчутно у настроях самої оповіді. Так, у п'єсі «Втрачений рай» («Paradise Lost», 1935) у дусі «Вишневого саду» показане банкрутство хай не дворянства, але американського «середнього класу», який знаходиться на межі безповоротної втрати свого «раю». Шанувальник і дослідник творчості Чехова американський критик Старк Янг вважав, що схожість Одетса з Чеховим полягає насамперед у «використанні ним методу удаваної необов'язковості. Мовлення і емоція слідує одна за одною, без будь-якого зовнішнього зв'язку», — стверджував він [5].

Надалі вплив драматургії російського письменника випробувала на собі і віддана шанувальниця Чехова **Ліліан Хелман**. Так, у поставленій у 1951 році Келманом п'єсі «Осінній сад» («The Autumn Garden», 1951) явно відчувалося орієнтування на російського автора. У першу чергу, це стосувалося характерів літніх невдах, що живуть у пансіоні на березі Мексиканської затоки. Багато критиків відзначали у цій п'єсі присутність «настрою Чехова», але вважали його занадто похмурим і обтяжливим. Джон Мак-Клейн, наприклад, доводив, що у постановці «виразно відчувається чеховська нота, яка звучить протягом усієї дії» і додав: «Я не був би особливо здивований, почувши звук сокири, що рубає вишневі дерева під фінальну завісу» [5]. Сама Хелман говорила про російського класика як про «сильну, тверду людину, з холодним розумом» [4, с. 753], і це судження до певної міри пояснює суворий, позбавлений сентиментальності тон настрою, що пронизує її п'єсу «Осінній сад».

40–50-ті роки ХХ століття американської драматургії позначені творчістю таких видатних драматургів, як Юджин О'Ніл, Теннессі Вільямс і Артур Міллер. Їхні п'єси — це особливо цікавий матеріал, що засвідчує вплив драматургії Чехова на творчість названих авторів. На перший погляд, прагнення **О'Ніла** відтворити у своїх п'єсах так зване «потужне відчуття життя», не дуже близьке до драматургічної школи Чехова, проте, він, як і більшість творців слова, добре знав доробок Антона Чехова, вважаючи його автором «найдосконаліших безсюжетних п'єс» [5]. Так, у автобіографічній п'єсі «Довгий день, що йде у ніч» («Long Day's Journey Into Night» 1941; пост. 1956) автор реалістично зобразив безжальну битву усередині родини О'Ніла. Патологічно скупий Джеймс Тайрон, герой п'єси, доводить свою дружину Мері до наркоманії, а сина Джеймі — до пияцтва та розпусти; молодший син Едмунд страждає на туберкульоз. Під поверхнею ілюзії, що «усе добре», ховається істотніша: чотири акти п'єси простежують життя персонажів з ранку і до ночі, прокреслюють контури їхнього наростаючого відчаю і надії, що обертається на тривогу. Безвихідь тут символізує ніч. П'єсу не випадково називали «сагою проклятих». Кінцівка її, хоча й мелодраматична, але дуже зворушлива: мати

під дією морфію несподівано починає грати на роялі, а опісля з'являється зі своєю старою вінчальною сукнею у руках. Критик Волтер Керр писав, що О'Ніл, «здається, намагається запевнити привидів цих людей, де б вони не знаходилися, що знає все те жахливе, що вони сотворили, і любить їх» [5]. Все це дозволило критику Роберту Коулмену вказати на подібність та близькість драматургічної манери американського автора до методу Чехова, навіть більше, він стверджує, що драма О'Ніла нагадує йому «розтягнутого Чехова, мстиво-жовчного, нездатного до щирого співчуття» [4].

Що ж стосується класика американської драматургії **Теннессі Вільямса**, то, відповідаючи на питання про трьох улюблених авторів, він тричі вигукнув: «Чехов! Чехов! Чехов!» Типовий для п'єс драматурга образ жінки, що знаходиться у полоні самообману, з'являється вже у ранній одноактній Вільямса з іронічною назвою «Дама з настійкою дельфініуму» («The Lady of Larkspur Lotion», 1953). У цій п'єсі новоорлеанська повія відчайдушно намагається затвердити свої претензії на аристократизм та знаходить розраду у склянці віскі, яким її пригощає сусід, що іменує себе саме «Антон Павлович Чехов». Приблизно така ж дама заявляє про себе і у 1947 році, але вже у ролі головної героїні шедевра Вільямса «Трамвай “Бажання”» («The Streetcar Named “Desire”»). Це Бланш Дюбуа.

На особливу увагу як читачів, так і критиків заслуговує найвідоміша інтерпретація «Чайки» Чехова — п'єса Вільямса «Записник Тригоріна» («The Notebook of Trigorin», 1980), представлена глядачам у 1981 році. До останніх днів життя американський драматург вносив зміни в її текст, і останній варіант п'єси був поставлений на сцені тільки у 1996 році у Цинциннаті [2].

На думку критиків, головна відмінність щойно названої п'єси від «Чайки» Чехова полягає в тому, що американський драматург відкрито висловив своє власне розуміння персонажів драми Чехова. Так, Вільямс продовжує репліку там, де у Чехова вона залишає місце для додумування — у такий спосіб, вважають критики, автор-інтерпретатор намагається наблизити «Чайку» до американського глядача, який цінує ясність і не завжди може зрозуміти російського драматурга, котрий пише про російське життя. Загалом, він перетворює підтекст Чехова безпосередньо у текст, піднімаючи на його поверхню усе приховане його попередником. До того ж, Вільямс, можливо уперше, домислює біографії вже відомих персонажів. Наприклад, його Тригорін бісексуал, а Аркадіна з актриси остаточно перетворюється на розважливу і жорстку пересічну жінку. Закономірно, що, за словами критика Романа Должанського, «рімейк» Вільямса можна сприймати як спробу американського драматурга «намалювати Мону Лізу з посмішкою до вух» [1].

Підбиваючи підсумки, можна стверджувати, що вплив драматургії Чехова на театральні школи США був значний і естетично значущий. Це проявляється як у прагненні «американізувати» Чехова, так і у численних спробах трансформувати його стилістику. Важливо й інше: абсолютно очевидно, що американські драматурги розуміли сучасність, своєчасність і самотність драматургії Чехова. «Життя як воно є» і туга за справжністю піднесеного життя не могли не привертати уваги «середнього американця», адже побутове отупіння особистості йому, як і всім, було зрозуміле. Що стосується перших рімейкових дослідів, то вони дуже показові і, безумовно, передували «рімейковому буму» кінця ХХ — початку ХХІ століть.

Список використаної літератури:

1. Должанский Р. «Чайка» для простых американцев впервые сыграна в Москве / Роман Должанский // Коммерсант. — Режим доступа: <http://smbtagarnik.narod.ru/doc4.html>.
2. Курмелев А. Ю. Позднее творчество Т. Уильямса в контексте европейского театра XX века / Антон Юрьевич Курмелев. — Воронеж, 2012. — 24 с.
3. За что Запад любит Чехова. — Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24440457.html>.
4. Стайан Дж. Чехов и американская драма (1910 — 1950-е гг.) / Стайан Дж. // Чехов и мировая литература. — Т. 2. — М., 2005. — С. 740–759.
5. Чехов на английской сцене. Обзор Патрика Майлса (Кембридж, Англия). — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-493-.htm>.
6. Weales G. Clifford Odets: Playwright / George Weals. — N. Y., 1971. — 205 p.
7. Young S. Immortal Shadows: A Book of Dramatic Criticism / Stark Young. — New York: Scribner's Sons, 1948. — 290 p.

**Chekhov's Tradition in the American Literature of the 20th Century
(Drama Review)**

This article examines the influence of Anton Chekhov's drama and the activity of Stanislavsky's Moscow Art Theater on the works of famous American playwrights of the twentieth century. The author argues that it appears as in an effort to «americanize» Chekhov and in the numerous attempts to transform the style of Russian author in the American literary community.

Key words: Chekhov's tradition, theater, drama, Chekhov's realism.

УДК 821.111 –31"19/20"

Оксана Узлова (Київ)

**(ТЕКСТО)ТЕРАПІЯ
ЯК ШЛЯХ ДО ПРИМИРЕННЯ З «ХВОРИМ ТІЛОМ»
(на матеріалі романів Девіда Лоджа
«Терапія» та «Глухота як вирок»)**

Статтю присвячено проблемі репрезентації хворого тіла у його зв'язках із домінуючими культурними концептами епохи постмодернізму. На основі аналізу романів Д. Лоджа «Терапія» і «Глухота як вирок» стверджується, що постмодерністська хвороба становить досвід, відбиток культурних феноменів на тілі та ідентичності. Перетворення хвороби на історію стає способом опрацювання власної зміненої ідентичності та повторного знайомства зі своїм відчуженим тілом у спосіб надання йому текстуальних контурів.

Ключові слова: Д. Лодж, постмодернізм, хвороба, тіло, текст, терапія, патографія.

Німецький філософ Ганс-Георг Гадамер стверджував, що хвороба завжди відображає соціальний стан речей. Зміна суспільно-культурних реалій призводить до того, що майже кожна епоха виявляється маркованою тим чи тим недугом, який стає для неї визначальним. Бичем середньовіччя була бубонна чума, Ренесанс, на думку істориків, боровся з меланхолією, Просвітництво висунуло на передній план сифіліс і подагру, а медичною емблемою ХІХ ст. став туберкульоз [11, с. 50–55]. У праці «Хвороба і культура в епоху постмодернізму» Як зазначає Девід Моріс, плюралістична природа цього періоду проявляється ще й у неможливості визначити якість конкретне захворювання як таке, що було породжене епохою та інтерпретувало її [11, с. 65]. Такий підхід виявляється черговою варіацією на тему децентрації світу, про що свідчить не лише кількість, але і характер хвороб, котрі соціолог розглядає як власне постмодерністські. Рак, СНІД, депресія, дисоціативний розлад ідентичності, наркотична залежність, хвороба Альцгеймера, захворювання серця — це ті недуги, що активно породжують нові та модифікують уже існуючі культурні міфологеми. Прикладом такого запозичення може бути досліджене у праці С'юзен Зонтаг «Хвороба як метафора» ототожнення хвороби з війною, битвою між захворюванням та терапевтичними агентами, яка раніше асоціювалася з туберкульозом, а сьогодні використовується переважно стосовно раку. Моріс наголошує, що брак однієї «визначальної, репрезентативної» для постмодернізму хвороби, зумовлений надмірною кількістю «претендентів» на роль домінанти, стає симптоматичним для цього періоду, позаяк виходить, передусім, із категорії відсутності, «порожнечі множин» [11, с. 65].

Відмінне сприйняття недуги в часи постмодернізму пояснюється також її виходом за межі взаємин між лікарем та хворим, адже основна увага зосереджується не на самому процесі її протікання, а на індивідуальному, а отже, суб'єктивному досвіді особистості, яка переживає