

Список иллюстраций

Илл. 1. Фотография постановки Якова Гордина «Крейцерова соната» с участием Берты Калиш, 1906 год. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия.

Илл. 2. Фотография постановки Якова Гордина «Крейцерова соната», сделанная Харрисоном Греем Фиске в 1906 году. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия.

Илл. 3. Алла Назимова, пресс-фото, 1908 год. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия.

Илл. 4. Отто Г. Кан. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия.

Илл. 5. Пресс-фотография труппы Дягилева «Русский балет», Адольф Больм в «Шехерезаде», Нью-Йорк, 1916 год. Белая студия. Гарвардская театральная коллекция.

Илл. 6. Моррис Гест приветствует Никиту Балиева. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия.

Илл. 7. Обложка программки гастрольного ревю «Летучая мышь» (Chauve-Souris), 1925 год, Моррис Гест за Никитой Балиевым в роли Наполеона. Гарвардская театральная коллекция.

Илл. 8. Моррис Гест приветствует Константина Станиславского. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия.

Илл. 9. Постановка «Диббук» на сцене Neighborhood Playhouse, 1925 год. Гарвардская театральная коллекция.

Илл. 10. Программка к спектаклю театра АРТЕФ «Достигаев» по пьесе Максима Горького. Из архива Института еврейских исследований YIVO, Нью-Йорк.

Благодарности

Во-первых, я должна выразить признательность за постоянную поддержку Томасу Постлевейту, который на протяжении многих лет был моим наставником и консультантом. Он не только вдохновил меня на исследование, но и руководил проектом на его начальном этапе и поддерживал меня в развитии и совершенствовании моей работы. Его выдающиеся достижения как ученого, преподавателя и лидера в области театроведения служили мне источником вдохновения на протяжении более чем десяти лет.

Я хотела бы поблагодарить Дона Б. Уилмета, редактора серии, и Саманту Кейси, заместителя редактора, за их помощь на протяжении всего процесса публикации.

Я должна поблагодарить несколько учреждений за предоставленные ресурсы, которые позволили мне провести исследование для этой книги. Совсем недавно Университет Иллинойса предложил финансирование по различным программам, в том числе премию Совета по гуманитарным исследованиям Released Time Award и премию Колледжа изобразительных и прикладных искусств за творческие исследования. Я хотела бы поблагодарить Роберта Грейвса, декана Колледжа изобразительных и прикладных искусств Университета Иллинойса. Как мой коллега — историк театра, он давал мне исключительно проницательные советы для моего проекта. Он также поддержал мои научные поездки и выделение времени для исследовательской работы, что дало мне возможность закончить проект. Я также хочу поблагодарить Тома Митчелла и Бранта Поупа, которые возглавляли театральный факультет, когда я завершала работу. Я также получила исследовательские гранты от Университета Аризоны

и Университета штата Огайо, которые позволили мне провести жизненно важные для этой работы архивные исследования.

Я выражаю свою искреннюю признательность сотрудникам библиографических отделов и коллективам библиотек, которые я посетила. Я благодарю многих архивариусов, библиотекарей и сотрудников специальных коллекций Нью-Йоркской Публичной библиотеки, Бостонской библиотеки, Принстонской библиотеки, Института еврейских исследований YIVO и Колумбийского университета, а также Гарвардской театральной коллекции. Я выражаю особую благодарность Ирине Клягиной из Театральной коллекции Гарварда за ее сведения о Тамаре Дайкархановой. Я также хочу поблагодарить Джонатана Икера, который предоставил мне из Отдела эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса 19 замечательных фотографий постановки Якова Гордина «Крейцеров соната» 1906 года. Джесси Аарон Коэн, архивариус YIVO, любезно предложил мне помощь в поиске материалов о театре АРТЕФ. Я благодарю Стюарта Хекта и *New England Theatre Journal* («Театральный журнал Новой Англии») за публикацию переработанного варианта моего эссе о Моррисе Гесте, вышедшего в журнале в 2003 году.

Пребывая в Университете штата Огайо, где я защитила докторскую диссертацию, я получила поддержку и содержательные критические замечания от коллег. Я хочу поблагодарить Эстер Бет Салливан за ее высокие ожидания от моей работы и щедрость. Она оставалась источником вдохновения и всегда поддерживала меня и мои исследования. Я также благодарю Лесли Ферриса, Джо Брандески, Марию Игнатьеву, Алана Вудса и Стратоса Константидиса за их руководство.

Мои коллеги из Университета Иллинойса оказывали мне неоценимую поддержку и давали советы, пока я работала над этой книгой. Прежде всего, на этом пути меня поддерживала Эстер Ким Ли. Когда препятствия казались непреодолимыми, она напоминала мне, что все осуществимо. Ее дружба была постоянным источником поддержки на протяжении всего этого процесса. Я также хотела бы поблагодарить Кэти Перкинс за ее советы по издательскому делу и прекрасный личный пример; Питера Дэви-

са за его проницательность и чувство юмора. Я также хочу поблагодарить Регину Гарсиа, замечательного дизайнера, которая увлеченно рассказывала мне о Дягилеве и артистах, его окружавших. Я благодарна Роберту Андерсону, выдающемуся преподавателю актерского мастерства, за напоминание о том, что в моем собственном театральном комплексе в Шампейн-Урбана были артисты, на которых русские театральные деятели оказали влияние. Другие коллеги, в том числе Вэнь-хай Ма, Дэвид Уорфел, Джей У. Морисетт, Лиза Гэй Диксон, Хенсон Киз, Карен Квизенберри и Роберт Рамирес, поддерживали меня на моем пути. Будучи людьми сцены, они помогли мне осмыслить творчество артистов, рассмотренных в этой книге. До Университета Иллинойса я несколько лет преподавала в Университете Аризоны, где мои коллеги Джерри Дикки и Джудит Себеста поддерживали меня в моей работе. Я благодарна им за это. Я также хотела бы поблагодарить своих студентов, особенно тех из них, кто посещал мой семинар по русскому театру в 2009 году. Их вопросы и обратная связь оказались полезны для осмысления проблем и событий, описанных в книге.

Я благодарна своим замечательным аспирантам, научным сотрудникам Олесе Щур и Трэвис Штерн. Они нашли бесценные материалы и дали содержательные отзывы о моей работе. Я в долгу перед Исследовательским советом Университета Иллинойса за финансирование моей ассистентки Олеси Щур и хочу поблагодарить факультет славистики за рекомендацию такого талантливого и опытного исследователя. Я также хотела бы выразить признательность моему преподавателю русского языка Наталье Хохловой, чьи идеи и объяснения помогли мне в этом проекте. Я благодарю Курта Джекобсона за его перевод с идиша пьесы Якова Гордина «Крейцера соната».

В своей работе я опиралась на исследования многих выдающихся ученых в театроведении и смежных областях, особенно тех, кто пишет о русском, еврейском или американском театре. Прекрасные работы Лоуренса Сенелика, Шэрон Карнике, Спенсера Голуба, Кэтрин Шулер, Эдны Нахшон, Джоэла Берковица, Харлоу Робинсона, Алексея Бартошевича, Анатолия Смелянско-

го, Виктора Боровского, Альмы Лоу и многих других пробудили во мне интерес к этой области. Я также хочу поблагодарить Дассию Познер, Яну Меерзон, Марию Игнатьеву, Барбару Генри и Джулию Уокер, которые давали отзывы о моей работе на конференциях и по моей просьбе.

В процессе работы, прежде всего в Университете штата Огайо, я встречалась с преподавателями, оказавшими значительное влияние на мой жизненный путь. Моими замечательными наставниками были Лора Фелти, Сара Эдкинс, Билл Дэвис, Кевин Макквэйд, Кэти Перкинс, Лорен Логсдон, Шарон Зек, Элизабет Рейц, Малленикс и Элвин Гольдфарб. Я также должна поблагодарить театральную труппу Breadline Theatre Group из Чикаго, штат Иллинойс, чья работа много лет назад пробудила во мне интерес к Мейерхольду.

Я также хочу поблагодарить свою семью. Они всегда поддерживали меня в учебе и работе. Прежде всего я признательна своей матери, Сильвии Робинсон, ценившей образование и поощрявшей трудолюбие. Я думаю, что мой отец, Ральф Робинсон — младший, был примером упорного труда, и это он привил мне любовь к музыке. Я благодарю моих прекрасных сестер, доктора Фонду Робинсон и Стефани Райс, за постоянную поддержку. И я также благодарю тех, кто помогал закладывать фундамент этого проекта: Бертю Солсбери, Джея и Женеvu Солсбери, Гертруд Буггс и Доши Робинсон. К своей семье я добавляю мою подругу Сумико Ёнэдзи, которая очень поддержала меня в личном плане на заключительном этапе написания этой книги.

Мой дорогой муж Дэвид, спасибо тебе за то, что ты помог мне в реализации этого проекта. Я не смогла бы издать эту книгу без твоей поддержки. Тебе я благодарна больше всего. Грейс и Изабель — помогать вам в освоении чтения и письма и видеть, как вы растете, было для меня величайшей радостью. Эта книга для вас.

Предисловие

В альманахе «Русское искусство в Америке» (1932), сборнике биографий 100 выдающихся русских деятелей театрального и музыкального искусства, работавших в Америке, утверждается:

В наши дни мало найдется тех музыкальных представлений, в которых не фигурировали бы русские имена, будь то композиторы или исполнители, или и те и другие...; русские танцоры выступают на лучших театральных сценах; в последнее время русские актеры даже начали играть роли в драматических постановках и на экране... Сходите в оперу или на музыкальное шоу, и вы, скорее всего, увидите театральные декорации и костюмы, созданные русскими. Прежде всего, очень важно, что многие не русские артисты берут «русифицированные» сценические псевдонимы, чтобы произвести впечатление на публику и обеспечить себе больший успех [Schang et al. 1932: 3].

Редакция издала альманах, стремясь отметить достижения ряда русских эмигрантов в Америке и признать то разнообразное влияние, которое русские оказали в то время на искусство в Соединенных Штатах. К 1930-м годам слово «русский» ассоциировалось со сценическими искусствами и означало высокое мастерство и техническую подготовленность, профессионализм, смелые эксперименты и художественную строгость. Русский «бренд», как это явление называли редакторы альманаха, мог ассоциироваться с различными стилями исполнения и традициями, однако понимался прежде всего как указание на «высокие стандарты и хороший вкус» [Ibid.]. Даже когда дипломатические отношения между Соединенными Штатами и Советским Союзом находились в состоянии застоя и неустойчивости, американцы все равно

активнее прославляли, имитировали и адаптировали русское театральное искусство.

На рубеже XIX века мало кто из американцев общался с артистами из Российской империи, но политические события в России и развитие транспортного сообщения изменили это. Голод и погромы в Российской империи, начавшиеся в 1880-х годах, вынудили людей к массовой эмиграции, и многие из них прибыли в Соединенные Штаты. Некоторые иммигранты, особенно из русских евреев, основали литературные и драматические кружки, занялись переводом русских драматических произведений на английский язык и представлением их американской публике. В то же время американцы, обеспокоенные суровыми условиями жизни в царской России, проявляли все больший интерес к русскому языку, искусству, литературе, драматургии и к новоприбывшим в их страну. В первые десятилетия XX века интерес к русскому искусству (и политике) был довольно высок, а число иммигрантов настолько велико, что можно было поддерживать российские гастрольные компании в крупных городах Соединенных Штатов. Благодаря гастролям русских исполнителей, постоянной эмиграции из России и интересу к российской политике американцы начали знакомиться с многообразием современного русского театрального искусства.

Книга «Русская культура и театральное искусство в Америке, 1891–1933» призвана показать развитие интереса американской публики к театральным деятелям из Российской империи. Переезд людей из России в Соединенные Штаты совпал с приходом модернизма в американский театр. В этой работе исследовано, каким образом прогрессивных американских артистов и театральных критиков знакомили с различными элементами современного русского театра и драматургии через публикации в прессе и сценические показы. Хотя очевидно, что европейский модернизм в целом и иноязычная сцена в Соединенных Штатах повлияли на развитие модернизма в американском театре (в самом широком понимании этого термина), эта книга стремится исследовать взаимоотношения американских артистов, зрителей, критиков с деятелями театрального искусства из Российской

империи. Сосредоточившись исключительно на этом взаимодействии с артистами из Российской империи, книга стремится дать представление о том, как это транснациональное передвижение повлияло на американское искусство и культурные связи между Соединенными Штатами и Россией.

Развитие русского театра, искусства и теории литературы оказало глубокое влияние на исполнительское искусство Америки в XX веке, прежде всего на театр и танец, где русские артисты сотрудничали с самыми престижными американскими школами и академиями. Эмигрировав в Америку, многие русские артисты помогали создавать учебные программы в области искусства или преподавали в уже существовавших школах. Одной из наиболее подробно описанных и влиятельных среди них была школа American Laboratory Theatre, основанная Ричардом Болеславским и Марией Успенской и подготовившая целое поколение американских актеров по одной из версий метода Станиславского. В Нью-Йорке и Калифорнии свои влиятельные и активно работавшие школы актерского мастерства также основали и менее известные артисты из России, в том числе Адольф Больм из «Русского балета» и Дэвид Варди и Бенно Шнайдер, оба обучавшиеся у Евгения Вахтангова и в московском театре «Габима». Прежде чем основать собственные школы, некоторые артисты из Российской империи (такие как Варди и поляк по происхождению Р. Болеславский) преподавали актерское мастерство американским студентам в Neighborhood Playhouse, основанном Элис и Ирен Льюисон. Преподавать сценическое движение, грим и танец в Neighborhood Playhouse, а также в другие театры (Theatre Guild и в Civic Repertory Theatre) в конце 1910-х и 1920-х годов были приглашены и другие актеры из России. В 1920-х годах артистов из Российской империи звали ставить спектакли для известных театральных и оперных трупп. Среди самых известных артистов, принявших приглашения, были Федор Комиссаржевский, Михаил Фокин, Михаил Мордкин, Адольф Больм, Яков Бен-Ами, Бенно Шнайдер и Биньямин Цемах. Российские сценографы и художники были успешны в Америке, оформляя декорации для оперы, театра и балета; среди них наиболее замет-

ны были Борис Анисфельд, Николай Рерих, Сергей Судейкин, Николай Ремизов, Борис Аронсон и Мордехай Горелик¹.

На заре культурного обмена между русскими и американцами русские были в роли преподавателей, а американцы, особенно американские актеры, выступали учениками. Американские театральные критики часто призывали американских театральных деятелей учиться мастерству по работам русских артистов в Америке. Еще в 1903 году критики поощряли американских артистов изучать театральное искусство на примере пьесы еврейского автора Якова Гордина, писавшего на идише и родившегося в России. Как мы увидим, предложения американским артистам поучиться, посещая ту или иную русскую постановку, в прессе 1920-х годов звучали регулярно. На деле эти предложения были частью сложившегося публичного дискурса, оказавшего влияние на критиков и артистов². Впечатлившись в работе русских серьезным подходом даже к комическим театральным постановкам, мастерством, ансамблевостью спектаклей, атлетической внешностью актеров, профессионализмом и/или эффектом оформления сцены или грима, американские критики призывали американских артистов ходить на русские постановки, чтобы учиться модернистскому театру. Многие откликнулись, и некоторые весьма энергично, стремясь в своем обучении актерскому мастерству, танцам, искусству к систематической подготовке по русским методикам.

Влияние Станиславского на американский театр трудно переоценить, при этом сохранилось также много свидетельств о важности и значении этого мастера для американского театра³.

¹ Мордехай Горелик, родившийся в России, эмигрировал со своей семьей еще ребенком. Серж Судейкин оказал на него сильное влияние.

² См., например, отчет Эдварда Бернейса о его работе рекламным агентом во время американского турне «Русского балета» в его мемуарах [Bernays 1965: 105–106].

³ Влияние К. Станиславского на американский театр хорошо задокументировано в таких исследованиях, как [Benedetti 1988; Carnicke 1998; Edwards 1965; Munk 1967; Leach, Borovsky 1999]. См. также статьи [Poliakova 1992] и [Carnicke 1992].

На самом деле популярный нарратив о влиянии русского театра в Соединенных Штатах сосредоточен почти исключительно на том вкладе, который внесли Станиславский и актеры Московского Художественного театра (МХТ, позднее Московский художественный академический театр, МХАТ), иммигрировавшие в Америку и преподававшие там актерское мастерство по «системе Станиславского»⁴. Рассказы о работе этих русских эмигрантов в Америке в основном фокусируются на том, как в их работе отображался метод Станиславского. История нарратива, который подчеркивает влияние Станиславского и исключает упоминания о других русских деятелях, восходит к статьям и книгам Оливера М. Сейлера, пресс-агента Морриса Геста. Моррис Гест — импресарио, ответственный за гастроли МХАТа в Америке в 1923 и 1924 годах. Хотя Сейлер писал и о других русских артистах, он особенно подчеркивал роль Станиславского в культурном обмене между русскими и американцами. Пресс-агенты Геста приложили немало усилий, чтобы Станиславский стал звездой в Америке. Многие русские артисты и сами, стремясь воспользоваться славой Станиславского и тем, что их связывали с ним или МХАТ, способствовали тому, что обсуждение всего русского театра в Америке сводилось к Станиславскому. Этот нарратив и практика закреплялись по мере того, как основанный в 1931 году Group Theatre завоевывал все большую известность в театральных и академических кругах. Их знаменитые дебаты о теории актерского мастерства в связи со Станиславским поддерживали эту оптику. Когда в 1960-х годах Московский художественный академический театр вновь начал выступать в Америке, неудивительно, что публичные дискуссии после спектаклей были посвящены Станиславскому. Хотя было бы невозможно и опрометчиво писать о русском театре в Америке, не упоминая Станиславского, я попыталась сместить акцент в сторону других тем. Станиславский неизбежно становится ориентиром, но эта книга

⁴ Ричард Болеславский и Мария Успенская, бывшие артисты Московского Художественного театра, основали American Laboratory Theatre и внедрили в Америке систему подготовки актеров по К. Станиславскому.

в конечном счете не о нем. В автобиографии актер Павел Орленев, который привез в Америку первую русскую гастрольную труппу, написал о своем отказе поступить в Московский Художественный театр по совету Антона Чехова. «Я боюсь мощного влияния Константина Сергеевича», — якобы сказал ему драматург [Орленев 1961: 97]. Павел Орленев опасался, что его индивидуальность будет поглощена МХТ и мощным художественным гением, направлявшим его актеров. Тень, которую Станиславский отбрасывал на связанных с ним артистов-эмигрантов, безусловно, подтверждает обоснованность осторожного отказа Орленева от этого щедрого предложения.

Хотя этот нарратив и имеет право на существование, такой фокус на Станиславском затушевывает интерес американцев к творчеству других русских артистов в тот период. Несмотря на то что многие американские артисты действительно формировались под влиянием идей Станиславского и МХТ, у некоторых этому предшествовал интерес к русскому театру и модернизму, развивавшемуся в среде еврейских эмигрантов из России. Иные брали уроки или присоединялись к танцевальным коллективам под руководством эмигрантов, таких как Адольф Больм или Федор Козлов. Некоторые американские артисты подражали комическим приемам и формату ревю предшественника Станиславского в США, артиста Никиты Балиева, выступавшего в Америке со своим безумно популярным кабаре на протяжении 1920-х годов. К 1926 году американские артисты также начали использовать в своих постановках смелые советские театральные эксперименты, привнесенные новой волной русских эмигрантов и гастролирующих групп. Об интересе к советским экспериментам также свидетельствует регулярное обсуждение в середине — конце 1920-х годов работ В. Мейерхольда в журнале *Theatre Arts Monthly*, где был опубликован ряд обширных статей авторства американцев, посетивших Советский Союз. В конце 1920-х участники первых рабочих театральных коллективов и коммунистических организаций в Соединенных Штатах следили за театральной жизнью в Советской России, возможно, внимательнее всех. Они подражали своим советским коллегам, «синим

блузам», пытаясь повлиять на политические события в Соединенных Штатах. Как мы увидим, они даже отпраздновали десятую годовщину русской революции массовыми шествиями в советском стиле и историческими представлениями.

У этой книги двоякая цель. Во-первых, она документирует и прослеживает наиболее значимые русские (и находившиеся под русским влиянием) театральные постановки в Соединенных Штатах до 1930-х годов. Во-вторых, она анализирует восприятие и адаптацию этих постановок американской аудиторией в контексте динамичного периода социальных, политических и культурных перемен. В конечном счете она объясняет, какими различными путями русские деятели повлияли на американский театр в начале XX века. Если русский «бренд» ассоциировался у американцев с чем-то возвышенным, то что же привело к этому? Отдельные русские артисты приезжали в Америку в разное время, по разным причинам, работали в самых разных жанрах и с разными материалами и, как и другие актеры, имели разную степень успеха или неудачи в своей карьере. Тем не менее в первые десятилетия XX века многие из приехавших в США русских эмигрантов стали авторитетами в выбранных ими областях, отчасти благодаря своей профессиональной подготовке и большому таланту, а отчасти благодаря идеям, ассоциировавшимся со словом «русские». В этой книге мы проследим зарождение и развитие тенденций, которые сделали русское искусство популярным в Америке.

Книга разделена на три части, которые можно рассматривать как этапы ранней истории русского театра в Соединенных Штатах. Первый период, примерно с 1891 по 1908 год, — начальный период, когда Америка только начинала знакомиться с русской культурой. Он характеризуется растущим интересом к реализму наряду с вниманием американцев к тяжелой политической ситуации в России. Второй период, с 1909 по 1925 год, можно рассматривать как период популярности, когда американцы стали относиться к русской культуре и искусству с величайшим уважением, отделяя их от российской политики. Заключительный период этой ранней истории, примерно с 1926 по 1933 год, можно

рассматривать как революционный период. В эти годы американцы начали видеть в русской культуре и театральном искусстве прежде всего источник революционных идей в вопросах формы и содержания. Первая часть, «Русские в Америке: первые годы», представляет собой обзор самого раннего взаимодействия американцев с русской культурой, политикой, искусством и театром. Русское влияние на американский театр развивалось в рамках сложной сети взаимосвязанных течений, включавших в себя (1) культуру иммиграции, (2) изменение восприятия русских в Америке, (3) развитие театра на идише, (4) приход модернизма и (5) возникновение политического радикализма. Ярлык «русский» в Америке в конце XIX и начале XX века включал в себя такие противоречивые характеристики, как отсталость или прогрессивность, мистицизм или жесткий материализм, склонность к самоанализу и интеллигентность или врожденная тупость. В этой части рассматриваются различные значения слова «русский», бытовавшие в то время в контексте повышенного интереса к русской культуре и политике, особенно в связи с массовой иммиграцией российских евреев в 1890-е годы.

Первая часть книги привлекает внимание к творчеству драматурга Якова Гордина, который эмигрировал из России в Америку в 1891 году, установил важные связи между театрами России и Америки и внес свой вклад в развитие современного американского театра. Как драматург, Гордин писал собственные пьесы под сильным влиянием Толстого и Островского, а также переводил русские пьесы для театра на идише. Его произведения побуждали актеров и зрителей воспринимать театр как место для обсуждения серьезных социальных и этических проблем, а не как развлечение. Он помог сформировать такую публику и группу артистов, которые стали залогом успеха русского сценического искусства в Америке. В главе «Яков Гордин в Америке» рассказывается о том, как он преодолел языковые и географические границы и стал центральной фигурой в распространении русской культуры в Соединенных Штатах. В заключительном разделе части I рассматривается отклик, вызванный первыми русскими гастрольными турами в Америке. Анализ того, как были воспри-

няты гастролы Павла Орленева и Аллы Назимовой в сравнении с гастролями Веры Комиссаржевской в 1908 году, показывает, с какими трудностями столкнулись русские артисты, приехав в Соединенные Штаты. Выступления этих групп, поддержанные в основном аудиторией из русских евреев, имели успех у критиков, но артистам не хватало понимания американского рынка. Без надлежащего менеджмента и работы с аудиторией им с трудом удавалось организовать подходящие помещения для своих выступлений и оплатить аренду, проживание, пресс-кампанию, транспортные расходы и гонорары, связанные с репертуаром, который они планировали представить. Однако даже с хорошим импресарио и при поддержке прессы артисты вряд ли добились бы финансового успеха. Они представили пьесы, которые мало привлекали американскую публику.

Вторая часть книги, «“Русское вторжение” в американском театре», посвящена растущей популярности русского сценического искусства на протяжении 1910-х и 1920-х годов, начиная с балета и оперы и заканчивая драматическими иноязычными постановками. Этот раздел фокусируется на деятельности мецената Отто Х. Кана и его более позднего союзника, менее известного импресарио Морриса Геста, обеспечивших русскому театру признание публики и место на американском рынке. Кан, богатый финансист, во многом стимулировал развитие современного американского театра и сценического искусства, спонсируя такие труппы, как Washington Square Players, Provincetown Players и Civic Repertory Theatre, а также отдельных артистов, включая Пола Робсона, Айседору Дункан и Роберта Эдмонда Джонса. Будучи председателем правления Метрополитен-оперы, Кан поощрял сотрудничество с такими мировыми звездами, как Анна Павлова, Федор Шаляпин и «Русский балет» Дягилева. Его личная поддержка Анны Павловой и «Русского балета» обеспечила им успех в Соединенных Штатах. Защита Каном интересов русских эмигрантов проложила многим артистам путь к звездному статусу в Америке.

Импресарио Моррис Гест, еврей из Российской империи, переехал в Соединенные Штаты в 1890-х годах. Он в значительной

степени способствовал популяризации русского театра в Америке в 1920-х годах. При поддержке Кана он продюсировал и организовывал первые гастролы Михаила (Мишеля) Фокина, «Летучей мыши» Никиты Балиева, Московского Художественного театра и музыкальной студии МХАТа. Его грандиозные методы рекламы оказали влияние как на американскую элиту, так и на обычных театралов. Оливер Сейлер, работавший у Геста пресс-агентом, также сыграл важную роль в формировании интереса американцев к русскому искусству в 1920-х годах. Рассматривая организацию громких гастролей русских трупп, вторая часть книги исследует, каким именно образом Кан и Гест сконструировали в США представление о русском искусстве как о «высоком искусстве».

В третьей части книги, «Революционный театр: из России в Америку», рассказывается, как американцы знакомились с экспериментальными техниками русского послереволюционного театра — от экспрессионистско-конструктивистских методов А. Таирова, Е. Вахтангова и В. Мейерхольда до агитпропа рабочих театров. Существовало четыре основных пути их распространения: (1) путевые заметки американских путешественников, побывавших в СССР, (2) американские гастролы Московского театра «Габима» и европейские гастролы и публичная деятельность Московского государственного еврейского театра (ГОСЕТ), (3) эмиграция артистов из СССР, особенно труппы «Габима» и сценографа Бориса Аронсона, (4) американские коммунистические организации и театральное рабочее движение. В этой части книги мы проанализируем эти пути распространения революционных театральных техник и покажем, как они были адаптированы артистами в Соединенных Штатах.

На протяжении всей книги ключевой темой будет влияние еврейских артистов и импресарио из Российской империи, сыгравших важную роль в распространении русской культуры в Соединенных Штатах. В 1890-х годах Российская империя включала в себя бóльшую часть Украины и Литвы, а также части Польши, Румынии и Латвии, на которые распространялись российские законы. Многие артисты, работавшие в Еврейском театре ГОСЕТ, приехали в Америку из поселений за чертой

оседлости (еврейские поселения в западной части Российской империи), и несколько ключевых фигур из их числа сыграли свою роль в адаптации русской драматургии и/или театральных техник и в постановках современных спектаклей в Америке. Можно утверждать, что еврейский театр на идише и его артисты оказали глубокое влияние на развитие американского театра (что во многом подтверждает эта книга); однако основное внимание здесь уделяется тем из них, кто работал с русским театром или мог рассматриваться как посредник между русским и американским театрами. Это, конечно, не означает, что основные роли, которые они играли, были посредническими, но это один из аспектов их работы, который я хотела бы затронуть. Хотя многие артисты театра на идише прибыли из Российской империи, наше исследование рассматривает тех из них, кто считали себя русскими, говорили по-русски и/или поддерживали контакты с доминировавшими и формировавшимися российскими культурными практиками и политикой (хотя они также могли считать себя евреями, украинцами и т. д.). Основное внимание здесь уделяется восприятию этой работы англоязычными театральными критиками и артистами, поскольку оно связано с распространением российской культуры и театрального искусства в Соединенных Штатах.

Следует также подчеркнуть, что многие выдающиеся артисты, критики и литераторы из России (и Российской империи) и Соединенных Штатов способствовали распространению русской культуры в Америке по целому ряду причин, но в первую очередь по дипломатическим, финансовым, миссионерским и культурным. Хотя между еврейскими авторами и журналистами в Америке и России существовали мощные сети обмена информацией, существовали и другие — в том числе религиозные, такие как православная, пресвитерианская и южно-баптистские объединения⁵. Различные политические организации также сыграли свою роль в распространении культуры и информации. Антимо-

⁵ Обсуждение различных религиозных и политических интересов американцев в России с XIX века по настоящее время можно найти в книге [Fogelson 2007].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru