

ВОКРУГ ЧЕХОВА. К 160-ЛЕТИЮ ДРАМАТУРГА ABOUT CHEKHOV. ON THE 160th ANNIVERSARY OF BIRTH

М. Г. ЛИТАВРИНА

*Российский институт театрального
искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

MARINA LITAVRINA

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

РОЛЬ ЕЛЕНА АНДРЕЕВНЫ В «ДЯДЕ ВАНЕ»: ДИАЛОГ АКТРИСЫ С АВТОРОМ

АННОТАЦИЯ

В статье, основанной на найденной автором архивной рукописи (Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, Москва), описывается работа бывшей актрисы МХТ Екатерины Корнаковой-Бринер (1895 – 1956) над ролью Елены Андреевны в «Дяде Ване» А. П. Чехова. Актриса, бывшая студийка Художественного, профессионализм которой отмечал Станиславский, запомнилась критикам по ролям в спектаклях Первой студии – МХАТа Второго «Балладина» Ю. Словацкого, «Любовь – книга золотая» А. Толстого, «Закат» И. Бабеля. Неординарная и яркая личность, Корнакова вдохновила художника Ю. Анненкова, писателя К. Чуковского на создание ряда произведений. Она покинула Советскую Россию в конце 1920-х гг. Ее артистическая карьера в зарубежье не сложилась. Она пыталась при участии мужа, влиятельного бизнесмена Бориса Бринера, создать собственную драматическую студию в Харбине в 1930-е гг., поставила несколько спектаклей, но это предприятие было недолговечным. Между тем, благодаря мхатовской школе, она, как и многие бывшие художественники,

THE PART OF YELENA ANDREYEVNA IN “UNCLE VANYA”: ACTRESS TALKS TO THE AUTHOR

ABSTRACT

The paper is based on an archive manuscript, found by the author in the holdings of Alexander Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow, and is mainly devoted to the interpretation of Yelena Andreyevna part in Chekhov’s “Uncle Vanya”. The text, containing keen acting remarks, belonged to the actress Ekaterina Kornakova-Brynnner (1895 – 1956), former member of Moscow Art theatre team. Mentioned by Stanislavsky as one of the most professional MAT studio disciples, the actress was marked by many contemporaries for her acclaimed performances in “Balladyna” by Slovazky, “Love is a golden book” by A. Tolstoy, “The Sunset” by I. Babel and other productions of the First MAT studio (later Moscow Art Theatre Second). Her unforgettable artistic profile inspired artist Yu. Annenkov and writer K. Chukovsky who praised the actress in their works. She left Soviet Russia for good in the late 20-s. Kornakova failed to maintain artistic career abroad, though managed, due to the financial support of her husband Boris Brynnner, to organize an amateur studio in Harbin in late 1930-s, having staged several productions based on Russian classics. Being a bright

в зарубежье обнаружила талант режиссера-педагога. Убедительным доказательством того и является найденный текст. Разработка роли, вероятно, так и не сыгранной Екатериной Корнаковой, представляет сегодня неподдельный интерес в связи с оригинальной, идущей вразрез с традицией, трактовкой образа, самостоятельным аналитическим актерским подходом и добавляет новые оттенки к пониманию чеховской героини.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. П. Чехов, Екатерина Корнакова-Бриннер, драматургия, «Дядя Ваня», МХТ, русское зарубежье, Вера Греч.

Stanislavskian disciple, she developed other talents – as many other MAT actors abroad, she proved to be a gifted teacher and director. The interpretation given by Kornakova is, undoubtedly, a documental proven to this statement, as her untraditional and bold vision of the role is nowadays a subject of interest for drama students and pedagogues. It provides Chekov's character with new approach, thus bringing fresh colors to the interpretation of the part.

KEYWORDS: A. P. Chekhov, Katherine Kornakova-Brynnner, drama, "Uncle Vanya", Moscow Art Theatre, Russia Abroad, Vera Gretch.

*Даже покидая сцену,
актер продолжает играть... .*

М. Чехов

Елена Андреевна Серебрякова традиционно считается образом второплановым, водянистым, недописанным и не самым интересным в общем касте «Дяди Вани». Даже на обсуждении рукописи пьесы в Театрально-литературном комитете еще в 1899 г. отмечалось, что характер Елены «нуждался бы в несколько большем выяснении...» [1, с. 95]. Утешительным призом для исполнительницы обычно является фактор красоты героини и возможность выигрышно продемонстрировать свои внешние данные. Ведь в пьесе неоднократно говорится о привлекательности Елены-колдуньи, обречшей себя на жизнь со старым мужем-подагриком. Красоваться, стелиться, изнывать от скуки, вздыхать – вот что по большей части считают нужным демонстрировать исполнительницы роли. Как правило, по-мхатовски высокие, стройные, изящные, принимающие красивые позы на диванах модерна, в платьях пастельных оттенков и шляпах-аэродромах. Перед нами всякий раз на театре – эмблема женщины Серебряного века, как выразился бы А. Р. Кугель, «склонной к сомнамбулизму». В ней подозревается «русалочья кровь», о чем подробнее ниже. Однако обещанное было совращение Елены по-чеховски деконструируется. Елена Андреевна отказала Астрову. Победило хорошее воспитание, моральные заповеди и верность супружескому долгу. Или иначе: неспособность к спонтанному поступку, отдаче себя во власть нахлынувшего искушения. (Как говорит о себе героиня, «я труслива, застенчива...» [2, с. 93].)

Так кто же она – женщина-загадка или банальность, неудача драматурга? На вопрос: что есть Елена Андреевна у Чехова в пьесе – имея в виду некоторую неясность образа и сложившиеся тенденции интерпретации, – можно ответить грубо, почти по-пушкински (вспомним отклик на «Горе от ума»): «не то – <...>, не то московская (здесь: петербургская. – М. Л.)

кузина» [3, с. 96]. Впрочем, подобное нехорошее предположение самой Еленой горячо отрицается и на словах, и на деле. Она, мужняя жена, все время в обороне, яростно оберегает свою честь и требует уважения к себе. Между тем неслучайно само имя, данное автором героине. Тут она явно вождельная Елена Прекрасная, по-женски победительно выступающая в паре с некрасивой Соней. Такие пары конкуренток: красавица – дурнушка, молодая – увядающая, удачница – неудачница у Чехова обнаруживаются в каждой пьесе великого «квартета». При этом Соне-труженице, несчастной дурнушке, отдается, как правило, все сочувствие зрителя, а Елене, несмотря на ее моральные инвективы и преданность мужу, постановщиком, опять же как правило, посылается некий моральный упрек.

Случаи пересмотра вышеописанного сложившегося сценического шаблона редки. Речь пойдет как раз о таком. То есть не об исполнении, а о прочтении. Вернее, о толковании образа актрисой, старающейся дать самостоятельную, во многом отличную от большинства исполнительниц, интерпретацию образа. Актрисой, вступающей в заочный диалог-спор с автором. Сразу скажем, что мы основываемся в данном случае не на своем впечатлении от игры, ее описаний и иконографии, что обычно для театроведа, а на документальном свидетельстве, актерском автотексте, зафиксировавшем незаурядный подход. Забегая вперед, отметим: сам этот случай можно определить как попытку реабилитации Елены Андреевны Серебряковой, выдвижение ее образа в «первостепенные» у Чехова.

Указанный анализ роли принадлежит бывшей актрисе МХТ Екатерине (Катерине) Корнаковой. Текст с обширными комментариями актрисы (машинописная рукопись) к роли Елены Андреевны обнаружен автором в фонде бывших артистов МХТ и Пражской группы Веры Греч и Поликарпа Павлова в Архиве Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына [4]. В разборе материалов этого фонда довелось участвовать. Характерно, что на титульном листе рукописи крупно напечатано «НЕУВЯЗКИ», а выше от руки написано: «трактовка роли Корнаковой-Бринер» [4, с. 1]. Печатный текст подвергнут рукописной правке, снабжен дополнениями-дописками (почерк актрисы был сопоставлен с ее прочими эпистолярными, хранящимися в РГАЛИ [5]).

Далее обозначим коротко не только, кто такая Корнакова, но и поясним, каким образом уже в зарубежье пересеклись вновь пути актрис-эмигранток мхатовского корня – Веры Греч и Катерины Корнаковой. И при чем здесь Елена Андреевна. Особое очарование (вспомним афоризм Пушкина о женщине и грамматике) и аутентичность данному документу, добавим, придает большое количество грамматических ошибок и опечаток.

Автор данной рукописи, Екатерина Ивановна Корнакова (настоящая фамилия Елина, 1895 – 1956), принадлежала к небольшому числу самобытных молодых актрис, на которых возлагались большие мхатовские надежды. Ее выделял Станиславский из общего числа учеников, называя Корнакову вместе с Мих. Чеховым самыми перспективными – он писал, что «школа

и студии существовали для того, чтобы выработать одного Чехова и одну Тарасову и Корнакову» [6, с. 105]. И еще: «...это из молодежи, это наиболее талантливые лица: Чехов, Тарасова, Корнакова» [6, с. 86]. Она училась в студии Н. О. Массалитинова, затем преобразованной во Вторую, вместе с Аллой Тарасовой. Потом участвовала в спектаклях Первой студии и МХТ, выходя в толпе с другими юными сотрудниками. Это для Корнаковой было некоей повинностью, «выходами» она часто манкировала, судя по дневниковым рапортам помощника режиссера Юрия Понса, режиссеров Вахтанга Мчеделова, Валерия Бебутова («Корнакова отпущена по болезни», «Е. И. Корнакова – больна», «Корнакова не явилась», «причина отсутствия неизвестна» [6, с. 277, 283, 285 и др.]). Во всяком случае сначала в театре она часто скучала. Правда, потом ей выпал шанс, и роли побольше для нее нашлись. В частности, играла юную княгиню Серпуховскую в пьесе Алексея Толстого «Любовь – книга золотая» (1924) – ставила спектакль в Первой студии Серафима Бирман, но в целом постановка была критически оценена советской прессой [7, с. 761], хотя, добавим, Корнакову выделяли [8, с. 397 и др.]. А еще – сыграла Алину в романтической «Балладине» Ю. Словацкого в постановке Р. Болеславского, вскоре покинувшего Советскую Россию.

Ее неординарная внешность, как и пронзительная молодость, в свое время очень привлекли художника Юрия Анненкова, графически воспевавшего главным образом ее великолепные ноги. Художник принес в многочисленную мемуарную литературу о Корнаковой образ дикой кобылицы, вырвавшейся на «мировые сквозняки». Впрочем, этот троп был позаимствован им из раннего стихотворения Корнея Чуковского: тот утверждал, что на самом деле Катерина – «молоденькая монголка», в жилах которой бродит «безумная кровь» (обратим внимание, что Чуковский пишет «Карнакова») [9, с. 59]. И то правда: она родилась среди степей, в Кяхте, у монгольской границы. (Публикации анненковеда И. Обуховой-Зелинской [10], основывавшиеся именно на этом видении, закрепляют данный образ¹.) Однако то, что будет изложено дальше, свидетельствует не только о примечательной антропологии артистки, но и о ее незаурядном уме, творческой смелости и редкой пытливости. Из биографии: после разрыва с первым мужем Алексеем Диким Корнакова круто изменила свою жизнь, выйдя замуж за швейцарского бизнесмена русского происхождения Бориса Бринера, уехав на Дальний Восток и впоследствии прожив значительный отрезок жизни в Шанхае и Харбине. С конца 1920-х она уже не значится в труппе МХАТа. Корнакова, выйдя замуж за Бориса, стала мачехой знаменитого впоследствии американского актера Юла Бринера² и знакомой писательницы Натальи Ильиной, ставшей ученицей

1 Статья содержит ссылку на биографическое исследование о Корнаковой дальневосточного краеведа А. И. Брюханова, но в своей большей части воспроизводит факты публикации последнего. См.: <http://bryners.ru/gallery/php?album=8>.

2 Давы правильно отобразить на письме латиницей звучание фамилии актера (по правилам английского произношения), в нее вставили вторую букву «н» – Yul Brynner. Таково принятое в США написание фамилии актера – сына Корнаковой.

актрисы по харбинской драматической студии (также оставившей воспоминания о Корнаковой [11, с. 126–163], в основном как о просто яркой личности, жене преуспевающего бизнесмена, эпизодически работавшей режиссером любительской сцены в зарубежье). Ее материнство не состоялось: Катерина потеряла новорожденного ребенка. Пережив горе, стремилась заполнить пустоту жизни: выяснилось, что театр для нее главное, а потому она страдала без сцены, без профессиональной работы и жадно интересовалась театральной жизнью Москвы. (В конце 1940-х она даже побывает в Москве, но тут не останется.) Муж, используя свои связи, может организовать драматическую студию в Харбине. Между тем судьба вскоре преподнесет ей роковой поворот: Борис Бринер арестован, депортирован в СССР, но благодаря связям, деньгам и усилиям родственников далее обменен на нескольких советских граждан, находившихся в швейцарских тюрьмах. Все перечисленное, да еще и тяжелая болезнь удочеренной Корнаковой девочки, вероятно, сказались на его состоянии.

После скоропостижной смерти мужа Екатерина Корнакова оказалась в очень сложном материальном положении в Лондоне, последние годы работая на молочной кухне, где мыла бутылки. Как многие русские эмигранты-неудачники, пила. Тяжело заболевшую Корнакову, умершую впоследствии в дешевом муниципальном госпитале, навещала в начале 1950-х гг. Вера Греч, бывшая мхатовка, организовавшая чеховские спектакли в Кембридже, которая, вероятно, и получила рукопись с трактовкой чеховской роли. Об этих фактах автору сообщила в интервью Ирина Сергеевна фон Шлиппе, эмигрантка, также девочкой навещавшая Корнакову. На эту тему также удалось расспросить и мемуаристку Ольгу Ильину-Лаиль [12]. Очевидно, рукопись пригодилась: Греч вскоре поставила «Дядю Ваню» для английских учеников-славистов в их с Поликарпом Павловым театральной студии в Кембридже, о чем говорят сохранившиеся программки чеховских постановок, находящиеся в том же фонде [4]. Далее, по возвращении актерской пары на континент, постановка была повторена в Париже, в зале Иена, но в силу возраста Греч играла роль няньки Марины. Довелось ли самой Корнаковой в зарубежье сыграть до этого Елену Андреевну, с достоверностью пока установить не удалось.

Корнакова, как выше указано, ставила своей задачей некую реабилитацию Елены Андреевны, с ее точки зрения, отнюдь не «нудного эпизодического лица», как аттестует себя сама героиня. Она считала, что предшественники – постановщики, да и исполнительницы, выражаясь по Чехову, не прочли как следует его пьесы. Мало того, она полагала эту роль самой интересной в «Дяде Ване». Почему о Елене Андреевне, возмущается актриса, принято судить со слов Войницкого? Ведь его необъективность, ревнивая пристрастность очевидна, а несовпадение слова и поступка героя, декларации и реального положения вещей, добавим от себя, – знаковая особенность поэтики чеховской драмы. Ассимилируя образ, по-мхатовски идя «от жизни», Корнакова рассуждает о Серебряковой как о существующем независимо от автора человеческом создании, судит о ней как о реальном лице, хорошо ей знакомом. И конечно,

знакомом Чехову. Она (опять пушкинское!) могла бы сказать: эку штуку выкинула моя знакомая, красавица Елена – отказала Астрову! А потому Корнакова считает себя вправе судить, насколько верное отображение оригинала дал Чехов-портретист. Перед нами не просто отрывочные записки на манжетах, не комментарии на полях, а хорошо структурированный, продуманный и логически выстроенный текст (15 машинописных страниц), начинающийся разделом «Вопросы к роли» [4, с. 2]. По-мхатовски выстраивая биографию образа, исполнительница обнаруживает у автора «неувязки», то есть противоречия в самом тексте чеховской пьесы.

Во-первых, ею отмечаются некие лакуны, недосказанность и несуразности в самом портрете героини. Так, исполнительнице роли не ясно, «из какой она (Е. А. – М. Л.) семьи» [4, с. 2]. Известно, где училась – в Петербургской консерватории и сколько ей лет – 27. Однако, если верить тому, что сказано – а именно, что вышла замуж за профессора в 17 лет, – то непонятны обстоятельства, при которых оказалась в его доме столь юной. Еще была ученицей? Близкой знакомой умершей первой жены? [4, с. 2]. Корнакова недоумевает, почему Войницкий, которому тогда было 37, не пылал чувствами к юной Елене, а полюбил уже «профессоршу»? Не ясно. «Неувязки» обнаруживает актриса в возрасте героев и хронологии событий.

Так, няня говорит Соне, что профессор уже болел, когда она, т. е. Соня, была маленькой, и, значит, еще при жизни ее матери. Вопрос актрисы к Чехову: сколько лет тогда было Соне? И сколько лет Соне сейчас? (Текст роли Е. А.: «Ты на меня сердилась за то, что я будто вышла за твоего отца по расчету»... Сетует Елена и на то, что Соня не переставала ее казнить «своими умными подозрительными глазами» и т. д.). Актриса спрашивает: «Сколько же лет она начала работать?..» [4, с. 3] на Серебряковых?! Известный текст Войницкого про то, что профессор 25 лет пережевывает одно и то же и др., комментируется не самым лестным для автора пьесы образом: «Этот идиот прозрел только год назад...? Почему же?» [4, с. 2]. Войницкий в другом месте называется ею «бессердечным идиотом чеховским» – причем напечатано сначала было «Чеховым», исправлено на «чеховским» [4, с. 7].

Другой важный аспект – почему, прослужив в престижном столичном высшем учебном заведении 25 лет, профессор настолько «беден», что Соня и Ваня должны, во всем себе отказывая, недоедая, работать без продыху



Е. Корнакова в роли Дарьи Серпуховской в спектакле «Любовь – книга золотая». 1924 г.

и все посылать ему? Ведь сам Войницкий у Чехова говорит, что долг за имение уже полностью выплачен – тем не менее он продолжает существовать на 500 рублей, да и Соня по-прежнему не покладает рук. Это, добавим от себя, противоречит и представлениям о материальном положении профессуры в царской России. И во сколько лет, спрашивается актрисой вторично, начала работать Соня в поте лица? Наконец, отчего няня «давно, грешница, лапши не ела»? Не готовили, потому что дорого? А ргггг, заметим, что все эти дотошные актерские поиски житейской логики отчасти напоминают знаменитые раздраженные вопросы критика А. Р. Кугеля к пьесе «Чайка»: «Почему актриса скупая? <...> Зачем старик в параличе?» [13].

А главное, по Корнаковой, дядя Ваня абсолютно безосновательно винит профессора и его супругу в общей праздности, дескать, с их приездом «жизнь выбилась из колеи»... «Сплю, ем, пью вина...», – говорит он. Очевидно, красота Елены отвлекает и его, и Астрова от настоящей работы. Но это совсем не интриги Елены. При этом оба мужчины много пьют. Соня просит Астрова не пить. Елена в ответ на приставание Войницкого утверждает, что тот пьян: «Раньше вы никогда не пили и никогда так много не говорили...» «Когда он не пил? И так много не говорил?» [4, с. 3] – не верит реплике Чехова-драматурга Корнакова, как будто лично знакомая с дядей Ваней, и замечает за последним: «Он говорит без остановки о своих чувствах к ней» [4, с. 3]. Пьянство персонажей, считает актриса, – как раз от тупости и монотонности деревенской жизни. Недаром Елена говорит Соне об Астрове: «Он пьет, бывает грубоват», словом, «талантливый человек в России не может быть чистеньким». Да, Астров таков – да и без всякого влияния «пришельцев», как подчеркивает Корнакова. Во всяком случае, заключает артистка, вино вводят в каждодневный ритуал и рацион отнюдь не Елена с супругом – профессор подагрик, этакий Беликов, в пальто и галошах при ясном солнце, «боится смерти, бережет себя» [4, с. 3]. Это его, профессора, не устраивает весь «строй деревенской жизни», он здесь, по собственному признанию, чувствует себя «на чужой планете». Вино в буфете стоит привычно, а не привезено профессором с супругой. Елена Андреевна вообще не хозяйка тут, она не отдает ни одного распоряжения о еде, о вине, как пронизательно замечается в рукописи. «Кто запрещал лапшу? Кто ставил на стол вино?» [4, с. 4], – дотошно вопрошает Чехова Корнакова, считающая, что воцарившийся сумбур жизни очень несправедливо относится «симпатичными» чеховскими персонажами на счет Елены.

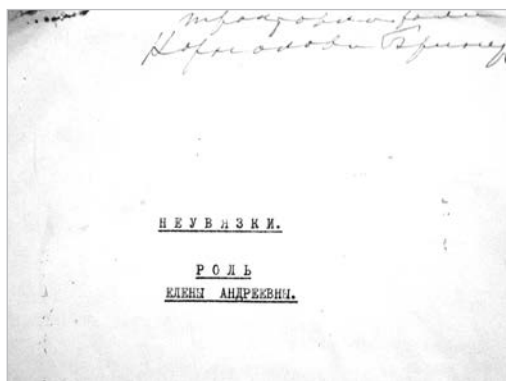
Далее рукопись отражает перевод актрисой стрелок в оценке действующих лиц чеховской пьесы на 180 градусов относительно привычного. В ее понимании и Соня, и Ваня – отнюдь не олицетворение доброты. Соню она называет «эгоисткой», уперто, начетнически твердящей про «учить-лечить», «торговать мукой» (сиречь «бить камни», «ехать на кирпичный завод» и др. в прочих пьесах Чехова) и тем самым заполняющей зияющую прореху своей женской жизни. Почему Соня и Ваня, задается вопросом Корнакова, еще когда Елена только была «принята в семью», совсем

юной, 17-летней, не проявили к ней внимания? Почему они не помогли ей, что называется, найти себя в новой жизни, не научили этому «учить-лечить»: «Никто не хотел приобщить ее к своей деловой, трудовой жизни, в которой может быть другой интерес, кроме интересов профессора?» «Ее закрыли, замуровали в одну комнату. Другой жизни ей не дал никто из них, не думали о ней...» [4, с.13], – выносит приговор действующим лицам актриса.

Следующий раздел толкования роли – «Елена Андреевна как человек». Резюмировать весь подход к этой роли у Корнаковой можно словами самой чеховской героини: «Я лучше и выше, чем вы думаете». Предполагаемая исполнительница стремится определить основные черты характера и «сквозное действие роли», как того требует мхатовская система. «В чем ее (Е. А. – М. Л.) сущность?» – спрашивает она. И тут же отвечает: «В уме. Доброте, искренности, самопожертвовании, уступчивости, застенчивости...» [4, с. 4]. Каждое из этих качеств рассматривается подробно. Однако доминирующая черта Елены, по Корнаковой, – «одиночество и незнание жизни» [4, с. 12], поэтому все исполнение образа – в тонких «движениях и в внутренних и внешних передачах». Елена Андреевна, с точки зрения актрисы, внутри себя «вырастила непроходимую тайгу» и закрылась в ней от людей, не верящих в ее правду, в искренность поступков и чувств.

Где же мы видим ум Елены Андреевны? По Корнаковой, в знаменитой сцене с Соней, при характеристике Астрова в монологе Елены («Не в лесе и не в медицине дело... Смелость, свободная голова, широкий размах... Такие люди редки...» и т. д.). В разговоре с Астровым о лесах Елена хоть и говорит, что ее голова занята не этим, на самом деле демонстрирует понимание главной жизненной заботы Астрова. «И доктор говорит ей, ее умным глазам, в которых он находил для себя и понимание, и ответ» [4, с. 5], – пишет Корнакова, отмечая, что, казалось бы, гораздо ближе стоящий к Астрову Войницкий доктор как раз вовсе не понимает, считая его экологические занятия чудачеством.

Елена глубоко увлечена Астровым именно как человеком, считает актриса, она вообще очень проникательна и изначально видит в поведении аборигенов именина в отношении себя некую провокацию. Интересно, что именно Елена связывает разрушительное отношение к природе с разрушением межчеловеческих отношений. И те же, кто «безрассудно губит леса», безрассудно губят и человека. В результате этой позиции, как говорит умная Елена, «скоро... на земле не останется ни верности, ни чистоты,



Фрагмент титульного листа рукописи
Е. Корнаковой-Бринер.
Из фондов Дома русского зарубежья имени
Александра Солженицына

ни способности жертвовать собою...» (эти разговоры о «мелких дрязгах между хорошими людьми», как мы знаем, перетекли сюда из «Лешего») [14]. А далее Елена логично и, добавив, храбро, переходит к обсуждению собственного положения в данном кругу: «Почему вы не можете равнодушно видеть женщину, если она не ваша?». Словом, в самих якобы милых чеховских обитателях имения, как указывает умная героиня, «сидит бес разрушения»: «Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга». За эту пронизательность адресаты приведенной критики уж никак не могут любить Елену – считает Корнакова. И те, не прощая героине этого «суда», только и ждут ее падения – этого «бултых с головой в омут». Интересно, что и Астров, к которому Елена явно равнодушна, тоже обвиняет ее в носительстве «гена разрушения». (Она, по его словам, и «хорек», и «хищница милая», и ленивица, и праздная...) Проигрывается как бы будущий отказ Елены от близости с Астровым – и его ответная мужская обида.

Самое главное в ключевой сцене Астрова и Елены, как когда-то разъяснял Чехов в ответ Станиславскому, писавшему о «взрыве страсти», это то, что Астров «не уважает Елену» [2, с. 400]. В искренность ее чувств к мужу не верит. Ничего, кроме секса, современным языком говоря, доктор не хочет. А она потребность в мужском теле, тоску молодой плоти в себе давно и жестоко подавила, а потому вторжение именно Астрова в ее личное пространство для Елены особенно непереносимо и больно. В этом смысле Астров со своим спонтанным влечением к Елене и приглашением к отношениям «на ты» в лесничестве – невольный участник, даже «инструмент» общей провокации: саму сцену совращения Елены Корнакова считает демонстрацией насилия, «лужей мерзости» и вовсе не хочет обсуждать (дописки от руки [4, с. 15 и след.]). Тут, заметим, возможно развитие сравнительно-типологического анализа образов Елены и пушкинской Татьяны – с ее темой верности собственному выбору и отповедью Онегину. В течение пьесы Елена тщательно и упрямо оберегает свой выбор, свой внутренний мир.

Елена на самом деле, как пишет Корнакова, никому не сделала «никакого зла» и не разыграла ту вульгарную роль, что ей навязывается окружающими: пошлой, но понятной всем молодой изменщицы старому мужу. Она чувствует общее недоверие к своей позиции, постоянно ощущая себя в ловушке, осознает свое полное одиночество и страх – как результат жизни «в семье». Впрочем, этот страх живет в ней с первого дня «неравного брака», считает актриса.

В эпизоде с Соней, особо выделяемом артисткой в связи с добротой и способностью героини к самопожертвованию, акцентируется реплика «Мне хочется играть...». (Напомним: Елене хочется играть на пианино, а Соня приносит известие, что больной Серебряков запрещает.) Это – архетипический для Чехова, ключевой эпизод в роли, наиболее полно раскрывающий образ Елены, а потому Е. Корнакова в своей разработке называет его дословно по реплике – «Нельзя» [4, с. 9]. То есть в данной трактовке резко обнажается чеховская тема «запертого рояля», которая сообщается автором только

считанным своим героиням. Таким образом в общем кругу чеховских персонажей Елена как бы становится «четвертой сестрой», вернее, является отчасти образом-предсказанием, имея в виду будущее появление Ирины и Маши. Этот «запертый рояль», т. е. привычка и готовность к подавлению чувств, желаний, реакций, когда естественное в очередной раз становится для чеховских героинь несбыточным, предсказывает и дальнейшее поведение Елены в отношениях с Астровым. В отличие от приведенных «неувязок», это место – притяжения героиней несправедливости жизни, смирения с ней, с точки зрения актрисы, «очень интересно обыгрывать в роли – движением, паузами и лицом» [4, с. 8].

Далее обратимся к парафразу русалки у Чехова. Точнее, выражаясь современным языком, к его деконструкции. Елена ведь – русалка несостоявшаяся, она не роковая женщина из символистской драмы рубежа веков, а русалка чеховская, значит, не «настоящая», т. е. ее русалочья кровь, как оказалось, – на проверку холодная, «рыбья». (См. чеховский маленький рассказ «Рыбья любовь».) Типично-чеховское отталкивание от стереотипа. Роль, навязываемая Елене Войницким («ну будьте же русалкой...»), ею отвергнута.

При всей пристрастности оценок и отдельных суждений Екатерины Корнаковой, «адвоката своей героини» (в полемике с устоявшимся подходом ее явно приподнимающей), актриса затрагивает мало разработанную тему не просто женских типов у Чехова, но отражения в его драме ангажированных современной культурой поведенческих стереотипов и сложившихся устойчивых для российского социума ролевых моделей, как то: эмансипированной, но порядочной жены, старой девы – подвижницы на ниве малых дел, «диванного философа», обвиняющего в неурядицах своей жизни кого угодно, кроме себя; никого никогда не лечащего русского доктора – просто оттого, что «положение безнадежно»... Все эти «общие места» носят у Чехова иногда завуалированно-референтный и даже скрыто-пародийный характер. Они являются неким эхом внесценической общественной дискуссии, рефлексировав упомянутые поведенческие стратегии и циклически повторяемые культурные коды. Сегодня при исполнении пьесы отнюдь не всегда удается распознавать и считывать эти источники драматургического текста, написанного в конце XIX в., но в редких случаях мы улавливаем, как слышанные театром чеховские подтексты и наконец-то разгаданные мишени его своеобразного юмора вступают в настоящий резонанс с современностью. Словом, показать все, что скрыто, без насилия над Чеховым, при условии глубокого вчитывания в текст, всегда возможно.

В рассмотренном документе интересный модус получает и чеховская тема человеческой невоплощенности. Таким образом рассуждения одной актрисы, скорее всего, несостоявшейся исполнительницы роли Елены (или даже режиссера «Дяди Вани»?), привлекая своей оригинальностью, порой полемичностью прочтения и неудобными вопросами, вновь обращают нас к проблеме контекста чеховской драматургии, а именно: многочисленных нитей, связывающих ее с «жизнью за пьесой». Иные планы, иные из этих тонких связей со временем утратили для нас актуальность, но они, обнаруживаемые

при постановке и объясняющие логику авторской ремарки или реплики, делают все происходящее живым и понятным, а значит, близким для современного зрителя. А потому прояснения «темных мест» и недосказанностей исполнителям следует каждый раз непременно искать «от себя»: «задавать вопросы», «спрашивать» и «активно ждать» от роли ответов, как говорил коллега Катерины Корнаковой по театру Михаил Чехов [15, с. 181].

Ее рукопись – отражение такой актерской работы. Даже если результат этой работы не попал на сцену – он для нас ценен, ведь «рукописи не горят». Одновременно доказывая, что постижение чеховского персонажа всякий раз требует от актера собственного интеллектуального труда, напряженного вчитывания в текст роли и обращения к интертексту русской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1965. 483 с.
2. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. Т. 13. 526 с.
3. Пушкин А. С. Письмо Бестужеву А. А., конец января 1825 г. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 томах. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 10. Письма. 1979. С. 96–97.
4. Дом русского зарубежья им. А. И. Солженицына (Москва). Архив-Музей. Ф. 11 (Греч В. М., Павлов П. А.). Оп. 1, ед. хр. 56 [Тексты пьес. Отдельные роли. Работа над ролями].
5. Письма Корнаковой Е. И. к Гальпериной О. Б. [1923–1930]. РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 2, ед. хр. 52.
6. Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы. [1916–1919]. М.: Московский художественный театр, 2006. 634 с.
7. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. Пьесы. 792 с.
8. Соловьева И. Н. Первая студия / Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX в. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 656 с.
9. Чуковский К. И. Дневники: в 3 томах. М.: ПРОЗАИК, 2011. Т. 2. (1922–1935). 656 с.
10. Обухова-Зелинская И. Катерина Корнакова – дома и «в мировых безумных сквозняках» // Люди и судьбы русского зарубежья. Вып. 2. М.: ИВИ РАН, 2014. С. 53–65.

REFERENCES

1. Telyakovskiy V. A. *Vospominaniya* [Memoires]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1965. 483 p.
2. Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 t.* 1895–1904 [Complete works and letters in 30 vol. Vol. 13. Plays. 1895–1904]. Moscow: Nauka, 1978. T. 13. P'yesy. 526 p.
3. Pushkin A. S. *Pis'mo Bestuzhevu A. A., konets yanvarya 1825 g. Iz Mikhaylovskogo v Peterburg* [Pushkin A. S. Letter to A. Bestuzhev, end of January 1825 From Mikhailovsky to Saint Petersburg]. In: Pushkin A. S. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 tomah.* [Complete Works: In 10 vols.]. Leningrad: Nauka. Leningr. otd-niye, 1977–1979. T. 10. *Pis'ma* [Vol. 10. Letters]. 1979, Pp. 96–97.
4. *Dom russkogo zarubezh'ya im. A. I. Solzhenitsyna (Moskva).* Arkhiv-Muzey. F. 11 (Grech V. M., Pavlov P. A.). Op. 1, yed. khr. 56 [Teksty p'yey. Otdel'nyye roli. Rabota nad rolyami.] [House of Russian Abroad named after A. I. Solzhenitsyn (Moscow). Archive Museum. F. 11 (Grech V. M., Pavlova P. A.). Inv. 1, unit 56 [Texts of plays. Separate roles. Work on roles.]]
5. *Pis'ma Kornakovoy Ye. I. k Gal'perinoy O. B.* [1923–1930]. RGALI. F. 2618. Op. 2, yed. khr. 52 [Letters from Kornakova E. I. to Halperina O. B. (1923–1930). Russian State Archive of Literature and Art. F. 2618. Inv. 2, unit 52.]
6. *Khudozhestvennyy teatr. Tvorcheskiye ponedel'niki i drugie dokumenty* [1916–1919] [Art Theatre. Creative Mondays and other documents [1916–1919]]. Moscow: Moskovskiy khudozhestvennyy teatr, 2006. 634 p.
7. Tolstoy A. N. *Sobraniye sochineniy. v 10 t.* T. 9. P'yesy [Collected Works in 10 vol. Vol. 9. Plays]. Moscow: GIHL, 1960. 792 p.

11. Ильина Н. Дороги и судьбы. М.: Советский писатель, 1985. 304 с.
12. Личный аудиоархив автора.
13. Кугель А. Р. Чайка // Петербургская газета. 1896. 19 октября. № 289.
14. От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сборник научных работ: в 2 частях. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019. Ч. 1. 312 с.
15. Чехов М. А. О технике актера // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 томах. М.: Искусство, 1986. Т. 2. Об искусстве актера. 559 с.
8. Solovyeva I. *Pervaya studiya / Vtoroy MХАТ. Iz praktiki teatral'nykh idey XX v.* [First Studio / Second Moscow Art Theatre. From the practice of theatrical ideas of the twentieth century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 656 p.
9. Chukovskiy K. I. *Dnevniky*. V 3 tomah. T.2 (1922-1935) [Diaries. In 3 vol. Vol. 2. (1922–1935)]. Moscow: PROZAIK, 2011. 656 p.
10. Obukhova-Zelin'skaya I. *Katerina Kornakova – doma i “v mirovykh bezumnykh skvoznyakakh”* [Katerina Kornakova – at home and “in the world of crazy drafts”]. In: *Lyudi i sud'by russkogo zarubezh'ya*. Vyp. 2 [People and the Fates of the Russian Abroad. Issue 2]. Moscow: IVI RAN, 2014. pp. 53–65.
11. Il'ina N. *Dorogi i sud'by* [Roads and Fates]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1985. 304 p.
12. *Lichnyy audioarkhiv avtora* [Personal audio archive of the author].
13. Kugel A. R. *Chayka* [Seagull]. In: *Peterburgskaya gazeta*. 1896. 19 oktyabrya. № 289 [Petersburg newspaper. 1896. October 19. No. 289].
14. *От “Lesbego” к “Dyade Vane”. Sbornik nauchnykh rabot*. V 2 chast'ah. Chast 1 [From “The Wood Demon” to “Uncle Vanya”. Collection of scientific papers. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: GTSTM im. A. A. Bakhrushina, 2019. 312 p.
15. Chekhov M. A. *O tekhnike aktera* [On the technique of the actor]. In: Chekhov M. A. *Literaturnoye naslediyе v 2 tomah*. T. 2. *Ob iskusstve aktera* [Literary heritage in 2 vols. Vol. 2. About the art of the actor]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 559 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна – доктор искусствоведения, профессор Исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и Российского института театрального искусства – ГИТИС (кафедра истории театра России).

E-mail: litvmarina55@gmail.com;
culture@hist.msu.ru
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Литаврина М. Г. Роль Елены Андреевны в «Дяде Ване»: диалог актрисы с автором // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 8–19.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-8-19

ABOUT THE AUTHOR

Marina Litavrina – Dr. habil. in Arts, Professor at Lomonosov Moscow State University, Faculty of History, and Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litvmarina55@gmail.com;
culture@hist.msu.ru
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Litavrina M. G. The part of Yelena Andreyevna in “Uncle Vanya”: actress talks to the author. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 8–19.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-8-19