

ПРИСВОЕНИЕ КЛАССИКИ
КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА:
ОПЫТ РИЖСКОГО РУССКОГО ТЕАТРА
МИХАИЛА ЧЕХОВА

NATALJA SHROMA

University of Latvia

APPROPRIATION OF CLASSIC LITERATURE AS AN IDEOLOGICAL ISSUE: THE EXPERIENCE OF MIKHAIL CHEKHOV RIGA RUSSIAN THEATRE. In the present article, the issue of art, including literature as well as theatre, and ideology is analysed based on archival materials of Mikhail Chekhov Riga Russian Theatre from 1921 to 2023. The repertoire policy of the theatre at all stages of its existence took into account the ideological potential of classic writers and their ability to initiate the discussion of current political, ideological, and social issues. It was manifested in the selection of the authors (in their acceptance or rejection) and specific works for dramatization. The paper focuses on the stage adaptations of the prose of Ivan Turgenev, whose creative heritage has a wide range of ideological interpretations. Moreover, the article discusses the procedures of transformation of the source texts that allow successful reception of a classic text.

Keywords: reception, classic literature, stage adaptation, appropriation, text name, copyright

DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2024.13.187-207>

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Включение классики в современный социокультурный и художественный дискурс невозможно без определенной адаптации. Это связано, в первую очередь, с изменяющимся адресатом – с течением времени для аудитории в текстах появляется все больше и больше лакун, а это, в свою очередь, подразумевает проведение определенных интерпретационных процедур, в частности комментирования (Lotman 2019). Кроме того, театр – при всей его полифункциональности – это, прежде всего, социальный институт, а значит обращение к тексту былых эпох требует ответа на вопросы *зачем я это сегодня ставлю?* и *зачем*

я это смотрю здесь и сейчас? Конечно, классические произведения, тексты литературного канона обладают почти бесконечной способностью к порождению новых и новых смыслов (Есо 1985). Но дело еще и в том, что обращение к классическому наследию нередко сопровождается политически и идеологически ангажированным жестом.

Социальные катаклизмы начала XX века – войны, революции, глобальные эмиграционные процессы – привели к серьезному переосмыслению литературного наследия. Классика перестала рассматриваться только в эстетическом аспекте. Вопрос *С кем вы, мастера культуры?* стал актуальным и в метрополии, и в эмиграции. Причем не только по отношению к современникам. Каждая из сторон постаралась присвоить себе русскую классику, тем самым, утверждая и подтверждая нравственность и авторитетность собственной позиции (см.: Panova 2016, Dmitriev 2021, а также Gustyakova 2015). В этой статье я постараюсь проиллюстрировать эту мысль на примере художественного опыта рижских театров, в первую очередь, Рижского русского театра имени Михаила Чехова.

ПРИСВОЕНИЕ ИЛИ ОТЧУЖДЕНИЕ: ДОСТОЕВСКИЙ vs ТОЛСТОЙ

Бум сценических адаптаций классической прозы в русскоязычном театральном пространстве Латвии приходится на период Первой Латвийской Республики. При этом выбор конкретного текста для инсценировки, как и сам отбор авторского имени писателя-классика, ставил своей целью решение не только и может быть не столько эстетических, художественных задач, сколько имел явный политический, идеологический смысл. Наглядным примером подобной установки может служить отношение творческой интеллигенции русской эмиграции Латвии к Ф. М. Достоевскому и Л. Н. Толстому, о чем свидетельствуют уже статистические показатели, а именно количество постановок по творчеству этих писателей.

В сценическом освоении Достоевского годы Первой Латвийской Республики становятся самыми продуктивными за все время существования Рижского русского театра – с 1921 по 1939 год поставлено четырнадцать спектаклей, пять из которых по специально созданным инсценировкам: *Идиот* (1921), *Братья Карамазовы* (1922), *Преступление и наказание* (1923) – инсценировка М. Муратова; *Дядюшкин сон* (1924), *Преступление и наказание* (1925), *Идиот* (1925), *Униженные и оскорбленные* (1925), *Братья Карамазовы* (1926) – инсценировка Р. Унгерна; *Родион Раскольников* (1928) – инсценировка Г. Хмары; *Настасья Филипповна* (1930), *Село Степанчиково* (1932) – инсценировка М. Чехова; *Фома Опускин* (1933), *Идиот* (1938), *Николай Ставрогин* (1939) – инсценировка Д. Монко.

Каждый спектакль по Достоевскому воспринимался как повод для публицистических высказываний и общественных дискуссий. Так, критик Петр Пильский, отдавая должное конгениальным исполнителям главных ролей в спектакле 1922 года *Братья Карамазовы*, понимает, что успех постановки обусловлен не только *превосходными и великолепными* актерскими работами В. Качалова и М. Германовой, но, прежде всего, своей политической актуальностью, поскольку теперь выведенный на сцену дух карамазовщины, *достоевщины* был не предчувствием трагедии, а ее наглядной причиной, истоком:

Мир убийц, душевнобольных, истериков, сладострастников, преступный, приговоренный, страшный мир в крови, в сверхчеловеческой злобе, мир демонов в образе человеческом – вот что открыл перед нами занавес русского театра. Только в таком мире и могло расцвести то политическое новаторство, которое теперь в России называется большевизмом. (Pilskiy 1922: 3)

На этом же этапе имя Л. Н. Толстого на афишах театра появляется лишь четырежды: *Анна Каренина* (1923), *Отец Сергей* (1924), *Анна Каренина* (1930), *Воскресение* (1930). Три из этих спектаклей были гастрольными. В рецензии на *Анну Каренину* 1930 года критик не сомневается в том, что *публика, переполнившая театр, пришла не столько ради сценической переделки Толстого, сколько ради Полевицкой* (исполнительница заглавной роли – Н.Ш.). *В Полевицкой – и объяснение и оправдание постановки* (Maksim 1930a: 6). Подлинным театральным событием, связанным с именем Толстого, можно считать только инсценировку *Воскресения*, для которой постановщики Р. Унгерн и Г. Левин заново адаптировали роман для рижской сцены. И тем не менее, обсуждая спектакль, критики ограничились оценкой уровня исполнительского мастерства и степени приближенности актеров к толстовским персонажам, признав, что театру удалось *сценически блестяще и вместе с тем так литературно разрешить задачу. [...] громадный толстовский роман так умело сжать и так красиво, с такой бережностью к тексту показать на сцене* (Maksim 1930b: 16).

Подобная сдержанность и театра, и театральной критики в 1920–1930 годы объясняется сложным отношением русской эмиграции к идеологической репутации Толстого. Мнение Ю. Айхенвальда – одно из многих в этом ряду:

... на великое имя Толстого многие возводят теперь горькую хулу, потому что носитель его своим отрицанием прежней государственной России и государственности вообще немалую услугу оказал революции, т. е. немалый вред принес своей родной стране. И можно слышать и читать, как называют его *злым гением России, яснополянским преступником*. ... Из своей

нравственной глубины Толстой посылал России, как и всему человечеству, властные призывы к преображению. ... Россия ответила ему совсем не той, не такой революцией, какой он учил, какую исповедовал и проповедовал в своих творениях. И выходит, что пусть невольно, пусть неведомо для самого себя, вопреки своей теории непротивления. Толстой, волей истории, быть может – иронической волей, тоже записал свое имя в кровавые святцы русской революции. (Auhenvald 1928: 2)

Таким образом, выбор Рижского русского театра в пользу Достоевского объясняется не только тем, что писатель сохранял и транслировал традиционные ценности русской культуры (с этим *справился* бы и Толстой), но именно Достоевский, объясняя произошедшее после 1917 года, стал идеологическим “собеседником” русской писательской эмиграции (Jaccard & Schmid 2008: 7):

Переберите мысленно в своей голове все крупные и мелкие факты злополучной русской революции и сопоставьте с предвиденной Достоевским шигалевщиной, перечитайте *тезисы коммунизма* и сличите их с теорией Верховенского, постарайтесь вспомнить портретное сходство вымышленных Достоевским героев с героями нынешних дней, и вы будете в недоумении, что такое в сущности *Бесы*. (Berezhanskiy 1921: 2)

...ни одному русскому поколению не был Достоевский так близок, как нам. Он наш. Его открыли мы. Мы его реабилитировали. Мало: мы канонизировали Достоевского. [...] Пророческие бреды Достоевского стали нашими бредами, его сны – нашей скорбью, его надрыв – нашим страданием, его видение – нашей действительностью. (Pilski 1921: 2)

Закономерным видится отсутствие Достоевского на советской сцене 1920–1930 годов. Восстановление писателя *в театральных правах* начинается только в середине 1950-х годов и этот процесс проходит *весьма драматично* (Smelyanskiy 1981: 225). На афишах Рижского русского театра в течение почти пяти советских десятилетий имя писателя появляется лишь дважды – в 1978 году 40-летний мораторий на Достоевского прерывает Марк Розовский спектаклем *Убийец* по роману *Преступление и наказание* (Rozovski & Ryashencev 1978). Еще одной инсценировкой по Достоевскому, созданной уже на исходе советского периода, становится *Игрок* режиссера Ростислава Горяева (1987).

По востребованности у рижских театралов с Достоевским мог соперничать только И.С. Тургенев.

[Не]УСПЕШНОЕ ПРИСВОЕНИЕ: ДВА ДВОРЯНСКИХ ГНЕЗДА

Самым инсценируемым из всех тургеневских текстов в период Первой Республики становится *Дворянское гнездо*. С 1922 по 1939 год рижанам были представлены шесть спектаклей в трех режиссерских версиях – М. Муратова, И. Шмидта и Р. Унгерна. В основе спектаклей лежит инсценировка Н. И. Собольщикова-Самарина. Созданная еще в 1912 году эта сценическая версия устраивала всех режиссеров. Роман не нужно было осовременивать – в своем оригинальном виде он был знаком *былых эпох* (Legi 1939: 14) и мог реализовать очень важный для русской эмиграции мотив ностальгии по былой утраченной жизни. И это становится своего рода лейтмотивом в высказываниях рижских журналистов и критиков, когда речь идет о Тургеневе:

Давным-давно от той жизни и следа не осталось. Никого уже не взволнует сейчас горячий спор Паншина с Лаврецким, что более необходимо России – насаждение полезных департаментов или школ (может быть сейчас более всего необходимо насаждение сумасшедших домов), и чудесные Лизы отошли в вечность, но все это, когда-то подлинное пережитое нами, как пережитое и тянет. (Maksim 1929: 6)

Под сень Тургенева приходят, как в старый дом, старый русский уют, покинутый поневоле. (Pilskiy 1933: 3)

... после планетарных бурь и гроз,
Дворянское гнездо превращено в колхоз,
 И, укрепивши в нем эдем мужицкий,
 Осталось, как источник светлых грез,
 Лишь в ежегодных выступлениях Полевицкой...

(Legi 1939: 14)

Этот ностальгический мотив по утраченному позволяет точнее интерпретировать постоянную во всех публикациях о Тургеневе идею неактуальности писателя, чуждости его героев современной жизни. В отклике на спектакль 1922 года рецензент говорит о *нездешней тени от волшебного мира* (Vegus 1922: 5) на лице Елены Полевицкой, исполнительницы роли Лизы Калитиной. В юбилейной статье главного редактора газеты *Сегодня* Максима Ганфмана *Тургенев в наши дни* остро звучит вопрос *Что может дать Тургенев в наши дни в смысле общественно-политическом?* Мнение Ганфмана категорично: *Несозвучность Тургенева, тургеневских настроений, тургеневских образов ... считается фактом, даже не требующим доказательств* (Ganfman 1933: 1). Вторит Ганфману и Петр Пильский: *Сейчас Тургенев переживает нерадостные времена. Время, события, наши несчастья*

приблизили к нам Достоевского. ... Но с Тургеневым мы разобщены (Pilskiy 1933: 3). И Ганфман, и Пильский характеризуют свое время как эпоху господства людской толпы, а не личности, время, когда по земле распространились дробь и частицы, и человек осознает себя частью заведенной машины. Тургеневское обостренное чувство личности, ценности человеческого одиночества чужды XX веку. Сквозной через все публикации проходит мысль о Тургеневе как эталоне нормальности в ненормальный век: Тургенев – властитель эпох, когда личность окрыляется, сознает себя самодовлеющей ценностью мира (Pilskiy 1933: 3); Возвращение к Тургеневу будет признаком морального выздоровления (Ganfman 1933: 1).



Иллюстрация 1.
Елена Полевицкая в роли Лизы Калитиной
и Михаил Муратов в роли Лаврецкого
в спектакле „Дворянское гнездо“ (1922).
Постановка Михаила Муратова.

В 1949 году Рижский русский театр (в это время – Государственный русский драматический театр ЛССР) вновь обращается к Тургеневу. Теперь писателя пытается присвоить советская идеология. Вот как рецензенты объясняют появление имени Тургенева на афише: *современной молодежи рекомендуется познакомиться с лучшими образцами русской классической литературы; строители нового мира должны уважать и по-настоящему ценить культурное наследие, к которому критики относят и сильный, прекрасный и музыкальный русский язык Тургенева* (см. Brikshkis 1949: 4). И театр вновь ставит *Дворянское гнездо*. Судя по рецензиям и архивным фотоматериалам, спектакль получился добротным и аутентичным по отношению к культуре XIX века. Он был включен в программу гастролей театра, которые с успехом прошли в Ленинграде. Тем не менее, инсценировка *Дворянского гнезда* так и осталась единственной в советский период попыткой Рижского русского театра обратиться к творчеству Тургенева. Вопреки ожиданиям с идеологической точки зрения Тургенев оказался чересчур противоречивой фигурой в классическом пантеоне – с одной стороны, ему можно приписать актуальную социальную идею – *закат крепостнической дворянской России*; но с другой, эта идея выражена в лирических тонах. На фоне современной действительности даже такой явно отрицательный персонаж, как Варвара Павловна в исполнении Илги Звановой, смотрелся пленительно и поэтично. Да и личность самого писателя оказалась не менее противоречивой – с одной стороны, ему присущи гуманизм и народность, он верный сын русского народа, с другой, он один из величайших европейцев своего времени. В целом *печальная песня умирающего дворянства* – так была названа статья латышского рецензента (Brikshkis 1949: 4) – оказалась не созвучной оптимизму советской – соцреалистической – культуры.



Иллюстрация 2.
Илга Званова в роли Варвары Павловны
Лаврецкой в спектакле «Дворянское гнездо»
(1949).

ПРОЦЕДУРЫ ПРИСВОЕНИЯ И ИМЯ ТЕКСТА: *ОТЦЫ И ДЕТИ* VS *ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ*

В 1933, юбилейном для Тургенева году театральный сезон открывался спектаклем по роману *Отцы и дети*. Режиссер Рудольф Унгерн посчитал необходимым создать собственную инсценировку, несмотря на то, что к этому времени уже существовали две пьесы – Л.Я. Никольского (1900) и И.В. Иванова-Каротина (1915). Версия Унгерна стала наиболее полной адаптацией текста романа для сцены – в 13 картинах с эпилогом инсценировщик умещает практически весь роман (Ungern 1933).

С одной стороны, Унгерн предельно бережно отнесся к тургеневскому тексту, максимально используя его поэтические особенности, в первую очередь, развернутые диалоги, *персонажное слово* (Vatuyto 1972: 241). Наряду с этим в инсценировку включена картина (5-я, *Бал у губернатора*), написанная самим Унгерном с использованием приема трансформации повествовательного слова в драматизированное. В этой картине анонимные городские сплетники становятся персонажами:

Отцы и дети (Turgenev 1971)

Болтовня его (Аркадия) прерывалась, когда ее (Одинцову) выбирали кавалеры; Ситников, между прочим, пригласил ее два раза (глава XIV).

В город Анна Сергеевна являлась очень редко, большею частью по делам, и то ненадолго. Ее не любили в губернии, ужасно кричали по поводу ее брака с Одинцовым, рассказывали про нее всевозможные небылицы, уверяли, что она помогла отцу в его шулерских проделках, что и за границу она ездила недаром, а из необходимости скрыть несчастные последствия... „Вы понимаете чего?“ – договаривали негодующие рассказчики. „Прошла через огонь и воду“, – говорили о ней; а известный губернский остряк обыкновенно прибавлял: „И через медные трубы“. Анна Сергеевна около года после его (мужа) смерти не выезжала из деревни... (глава XV).

Отцы и дети (Ungern 1933: 42–43)

Из зала бредут две-три дамы, постарше, нетанцующие, в руках у каждой из них по тарелочке с конфетами и пряниками.

1-я дама. *Вы заметили, как мадам Одинцова себя опять вызывающе держит. Танцует с одним, а вокруг своего стула целый полк ухаживателей собрала.*

2-я дама. *Да, уж что говорить, такая порода – горбатого могила исправит. Девницей была, отцу своему, царство ему небесное, во всех его шулерских проделках помогла. Ну а выскочила замуж, и другими проделками занялась...*

3-я дама. *Мужа схоронила – в деревне заперлась, смотрите, мол, какая я вдова неутешная да скромная...*

1-я дама. *Прошла через огонь и воду...*

2-я дама. *... и через медные трубы.*

В целом картина получилась сценически очень выигрышной. Представляя собой сатирическое изображение жизни и нравов губернского города, она интересна наглядностью гоголевской и, может быть, даже грибоедовски-гоголевской традиции у Тургенева. Но Унгерн-режиссер исключает ее из постановки, осознавая чуждость такой явной комедийно-сатирической тональности тургеневскому художественному миру.

С другой стороны, чуткость и бережное отношение к классику не мешает Унгерну изменить общую концепцию спектакля. В качестве антагонистов в *Отцах и детях* 1933 года выступают не Базаров и Павел Кирсанов, а Базаров и Аркадий Кирсанов, при этом Аркадий по мере продвижения спектакля к финалу все более и более превращается в протагониста. Предпоследняя, 12-я картина спектакля, длящаяся 37 минут, представляет собой диалог Аркадия и Кати. И, в отличие от романа, в спектакле эта беседа не прерывается язвительными комментариями Базарова. У Унгерна Аркадий – аристократ, влюбленный романтик, защищающий традиционные идеалы – и сословные, и семейные. Об авторской концепции и эмпатии говорит сам выбор актеров. Роль Аркадия была доверена восходящей звезде – молодому актеру Василию Клименко. Роль Базарова исполнил Юрий Юровский, актер хороший, но явно уступающий харизматичному Клименко.



Иллюстрация 3.
Василий Клименко в роли Аркадия Кирсанова
в спектакле „Отцы и дети“ (1933).
Постановка Р. Унгерна.

25 марта 1930 года в Рижском русском театре (в то время – Театре русской драмы) состоялась премьера спектакля *Двенадцать стульев*. Драматургическую переработку романа осуществил Герасим Левин, известный в Латвии театральный критик и переводчик. Роман Ильфа и Петрова был сценически выигранным выбором.

Концептуально Левин имел дело со своего рода энциклопедией послереволюционной русской жизни; даже в виде сценарного скелета этот текст, по свидетельству очевидцев, позволил зрителям *составить некоторое впечатление о том, как живет и работает современная российская провинция* (Levin 1930: 3).

Идеологически *Двенадцать стульев* – роман скорее антисоветский, чем просоветский, карикатурное изображение большевистской России в нем явно доминирует над революционной героизацией. Для рижского зрителя подобная тенденция была важна, тем более, что не обремененный, в отличие от Ильфа и Петрова, цензурой Левин усиливает антибольшевистский пафос: в качестве одного из примеров (далеко не единственного) можно привести сцену заседания Союза Меча и Орала – в пьесе она заканчивается паникой всех участников, услышавших стук в дверь и принявших пьяного дворника Тишку за представителей ГПУ, явившихся с обыском и арестом (Levin 1930: 40).

Пространственная конструкция романа, состоящая из дискретных кусков, островков новой советской жизни, идеально укладывалась в конструкцию пьесы: у Левина это одиннадцать картин, их выбор с точки зрения сценического действия вполне оправдан:

Картина 1. Человек кончается (1-й стул); 2. Появляется Великий Комбинатор (Стулья в виду); 3. 2-й опытно-показательный дом специального обеспечения (2-й и 3-й стулья); 4. Ордера – зеркало жизни (Стулья раздваиваются); 5. Союз меча и орала (4, 5 и 6 стулья); 6. Студенческое общежитие монаха Бертольда Шварца. Людоедка Эллочка и мальчик с пальчик; 7. Эфирная музыка (8 стул); 8. Голый человек на голой земле (9 стул); Картина 9-я симфоническая: “Волшебная ночь на Волге” (10-го и 11-го стульев хоть и не видно, но зато много настроения); 10. Межпланетный шахматный конгресс (Стульев нет – вместо стульев – табуретки); 11. Погибельный Кавказ (Тайна 13 стула). (Levin 1930)

Самые серьезные изменения в сценарии коснулись типа героя, поэтому линейный сюжет романа, действительно движимый стульями, Левин переделывает в кольцевой (мифологический) сюжет исправления грешника. В спектакле Бендер это, прежде всего, жених-альфонс, который после всех авантурных приключений возвращается к богатой жене и становится еще одним Эрнестулей Залупцеванным (имя *голового инженера* Эрнеста Павловича Щукина в пьесе Левина). Изменяя образ Остапа Бендера, выхолащивая его до чистой

комики, создатели спектакля существенно (по сравнению с романом) смещают ценностные акценты – и этические, и эстетические. Если для Ильфа-Петрова именно Остап как герой-плут был носителем авторского мироощущения, то Левин и Юрий Яковлев (режиссер спектакля и исполнитель роли Бендера) передоверяют эту функцию другим персонажам – служанке Митревне (в романе аналога нет), Витьке-слесарю (Виктору Михайловичу Полесову) и Воробьянинову. Все они так называемые *бывшие* – персонажи из дореволюционной жизни и литературы.

Мудрая старуха Митревна словно сошла со страниц пьес Островского – и по своему амплу Опекунши, и именованьем она продолжает традицию таких персонажей, как ключница Фоминишна или свахи Карповна и Панкратьевна. Именно Митревна в первой картине устанавливает нормы разумной морали в абсурдном мире клоунов-гробовщиков и советской бюрократической системы, в которой человек не может умереть без соответствующей бумажки:

Дунька. В Загсе сказали, что без бумажки барыня умирать не может. А допреж времени бумажки выдать никак не могут, но как Ипполит Матвеевич за нее ручается...

Митревна. То есть жизнь настала. Беспартийному человеку не то что жить, а и помирать невозможно. (Levin 1930: 8–9)

В последней картине, возвращая блудных мужей и любовников к их женам, извечный миропорядок восстанавливает Витька-слесарь, гусар, то есть бывший офицер, как и в романе, кирилловец.

Подлинным же плутом, соединяющим высокое и низкое, комическое и трагическое в пьесе становится Воробьянинов. В его уста Левин вкладывает единственный трагический по своему звучанию финальный монолог:

Как же так? Так за что ж это я? Господи, с кем связался, кто меня Кисой величал... Воровал, обманывал легковых людей... Я, Воробьянинов, разгуливал в шутовском наряде, попрошайничал... Во имя чего? Растранижил последнее человеческое достоинство... Какой стыд, какой срам! (Levin 1930: 73)

Этот трагизм не могли не услышать рецензенты, очень точно увидев в этом персонаже отсылку к Дон Кихоту, к наивысшему воплощению образа плута-шута в классическом варианте (Maksim 1930с: 8).

В инсценировке есть также оригинальный, то есть не переработанный, а написанный самим Левиным текст – это 9-я картина. По замыслу сценариста, она приобрела статус манифеста, построенного на противопоставлении подлинной (*то ли дело раньше*) и мнимой ценности (*а теперь*):

Голос. Ну и времечко настало. То ли дело раньше – плывешь по Волге, так и теплоходы совсем другие были. Одни названия чего стоили: *Король Альберт* или *Светлейший князь Барклай Багратион*, а теперь... *Красный Степан Разин*. Почему спрашивается *красный*? А может он серый с разводами?

Голос. Теперь у них все красное. Вот верите ли у нас в Казани – так зеленое мыло тоже теперь красно-зеленым мылом называется. Тьфу. [...]

Голос. Бывало повар принесет тебе стерлядку в кастрюльке, так она подлая трепыхается. Живая. Ткнешь ее пальцем и скажешь: вот эту мне, подлую. Так ведь послушается, подаст. А теперь... (Levin 1930: 57)

И по тональности (преобладающей лирической), и по сценическому решению (акцент на звуке, а не на картинке) этот эпизод явно выделяется в пьесе и, может быть, поэтому был изъят режиссером из спектакля.

Таким образом, мы наблюдаем явное сходство в процедурах по трансформации исходных романов у Унгерна и Левина. Формально (по объему неоригинального материала) и концептуально (смена героя-протагониста) переделки романов *Отцы и дети* и *Двенадцать стульев* вполне сопоставимы. Сходство обнаруживается даже в стратегии режиссеров по отношению к неавторскому тексту (он исключен из спектакля). При этом выбор имени на афише спектаклей различается – имя писателя-классика было сохранено, имена писателей-современников были заменены именем автора инсценировки Герасима Левина. И это при том, что роман Ильфа и Петрова был хорошо известен рижским читателям (благодаря публикации в газете *Сегодня* осенью 1928 года, почти сразу вслед за журнальной публикацией романа в Советской России) и, значит, авторское имя в данном случае могло работать как бренд.

КЛАССИК В АНАХРОНИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ПОСТСОВЕТСКИЙ ТУРГЕНЕВ

Тургенев вновь становится идеологически нужным в 1990 годы – теперь его востребованность связана с идеей реставрации русского аристократизма. В 1993 году главный режиссер театра в это время Леонид Белявский завершает сезон постановкой *Месяца в деревне*.

Персонажи тургеневской пьесы были прочитаны как утонченные эмоциональные дэнди и рабы изысканных чувств. Весь спектакль был овеян дымкой сентиментализма и рафинированности. Явный намек на идею реставрации ощущался и в приглашении на главную женскую роль (Натальи Петровны) актрисы театра Дайлес Мирдзы Мартинсоне. И это режиссерское решение сопоставляется с приглашениями латышских актрис в русский театр в 1920–1930 годы – критики вспоминают творческий альянс Юрия Юровского и Лилии Штенгеле (Freijs 1993a: 3, Freijs 1993b: 3).

В 1999 году сменивший Белявского на посту главного режиссера Семен Лосев предлагает рижанам свою инсценировку *Вешних вод*. В анонсе к спектаклю постановщик объясняет причины обращения к этому произведению, ссылаясь на самого Тургенева: *Это история любви, в которой нет ни политического, ни социального намека (Тургенев и его повесть 1999)*. Также актуальным в русле культурных тенденций 1990-х годов оказался эротический подтекст тургеневской повести, который был подчеркнут постановкой Лосева: *... в “Вешних водах” рассматривается сюжет любовный, с эротической подноготной (Pronin 1999)*.

Если для 1990-х годов важными в творческой личности Тургенева оказываются его аполитичность и асоциальность, то в XXI веке он вновь востребован театром как актуальный политический и социальный автор.

В 2016 году режиссер Елена Черная инсценирует *Записки охотника*. Спектакль, названный *Время страстей человеческих*, включает четыре рассказа из этого цикла. Согласно замыслу самой инсценировки, Черная стремилась показать широту русской души – ее движение из бездны ада убийственной страсти Чертопханова – до высот рая (это должно было продемонстрировать превращение диких озлобленных мужиков, готовых убить друг друга в начале спектакля, в подлинных творцов, тонко чувствующих музыку в последней картине спектакля *Певцы*).

В 2018, также юбилейном для автора, году тургеневский рассказ *Муму* был прочитан режиссером и автором инсценировки Виестуром Кайришем в традициях японского театра бунраку. Авторское определение постановки – *игра в людей* – очень точно выражает концепцию спектакля: тоталитарная власть выдавила из людей-рабов все человеческое, превратила их не в животных (их на сцене нет), а в бездушные куклы, управляемые невидимыми кукловодами. *В этом произведении, – отметил режиссер накануне премьеры, – я увидел все, что происходит в современной России. Откуда этот тоталитаризм, который появился не только из-за воли одного диктатора, откуда эта*

покорность и привязанность людей, откуда берутся эти корни? (Slava 2018; здесь и далее перевод с латышского автора статьи). Спектакль Кайриша оказался созвучным времени и с точки зрения социальной. Тургенев позволил театру поднять острую проблему *Другого*, а именно *тему людей с ограниченными возможностями в контексте современного общества* (Kaŗiŗis 2018). Обходя вопрос о том, насколько эта идея заложена в текст самим автором, создатели спектакля увидели в писателе-классике потенциал инициировать обсуждение актуальных проблем этнокультурной идентичности и социальной толерантности.

ПРАВАТЕКСТА: НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ГОГОЛЬ И СОСТОЯВШИЙСЯ ШЕКСПИР

В конце февраля 2023 года Новый Рижский театр объявил об отмене назначенной на март премьеры и спектакля *Гоголь. Натюрморт*. Причиной отмены, как объяснял режиссер Улдис Тиронс, стала творческая неудача: *Мы поняли, что то, что мы планировали, не работает так, как мы думали* (Poriete & Shmelev 2023). Сюжет спектакля выстраивался как репетиция *Старосветских помещиков*, повести Н. В. Гоголя, действие которой происходит как раз там, где сейчас пролегает линия фронта. В спектакле *линия фронта* пролегла между милой и казалось бесконечной идиллией былых дней и адом дня сегодняшнего. Объясняя, как возникла концептуальная идея спектакля, Тиронс сказал:

... я увидел фотографию, которая до сих пор перед глазами. На ней изображен дом, разрушенный российской ракетой на Украине. Внешняя стена ... рухнула, обнажив кухню квартиры. На кухне желтые шкафы, телевизор, микроволновая печь, холодильник, два стула и стол. На столе стоит тарелка с яблоками. (Tirons 2023)

Тиронс попытался вычитать в гоголевском материале нужный ему конфликт – с одной стороны, Украина, то есть маленькая человеческая жизнь вне истории, жизнь, сведенная, по сути, к быту – есть, спать, принимать гостей; с другой стороны, имперская Россия, то есть абстрактная тоталитарная идея, ради которой можно пренебречь маленькими людьми и маленькими судьбами. Концепция спектакля, его идея, безусловно, своевременна, но, по признанию режиссера, *Гоголь проехался по нам* (Poriete & Shmelev 2023). Гоголевский текст не смог стать антиимперским, не поддержал эту концепцию. В результате чуткие и честные Улдис Тиронс и главный режиссер театра Алвис Херманис признали свою творческую неудачу.

В апреле 2023 года в Рижском русском театре была показана новая версия *Гамлета* в жанре хроники военного времени. Согласно замыслу и режиссера Виестура Кайриша, и директора театра Даны Бьорк новый *Гамлет* – это открытое публицистическое высказывание, не столько трагедия, сколько политический памфлет:

Дана Бьорк: Постановкой *Гамлета* театр заявил о своей политической позиции. мы не только выражаем лояльность нашему государству, но и защищаем русскую культуру, наш театр, возможность создавать спектакли на русском языке. (Vlasova 2023a)

Виестурс Кайриш: Этот спектакль я делал специально для русских в Латвии. И прежде всего для тех, кто географически здесь, а ментально – в России. (Vlasova 2023b)

Спектакль-памфлет, тяготеющий к политическому плакату, не подразумевает аллюзий и намеков. И большинству реципиентов все увиденное было предельно понятным: Клавдий (Клавдин в спектакле) – это Путин, Гертруда – Алина Кабаева, Фортинбрас-Фортинбренский рифмуется с Зеленский:

И травят здесь не клинком, смазанным ядом, а *Новичком*, разбрызганным на трусы. И у Гамлета с Лаэртом не дуэль на шпагах, а дзюдоистская схватка на татами. И гора трупов, словно из репортажей про битву под Бахмутом... И эксгуматоры, как с фотографий из Бучи... И это не Дания хочет оттяпать кусок у Польши, а понятно кто понятно у кого (Vlasova 2023b).

Главным монологом Гамлета в рижской версии становятся слова, сказанные им вслед Фортинбрасу, который в оригинальной пьесе и отправляет их на смерть:

... двадцать тысяч,
 Что ради прихоти и вздорной славы
 Идут в могилу, как в постель, сражаться
 За место, где не развернуться всем,
 Где даже негде схоронить убитых...
 (Shakespeare 1936: 121)

Концепция автора новой сценической версии Романа Должанского рассчитана на профанного зрителя, который не знает (не помнит), что у Шекспира не Дания, а Норвегия *хочет оттяпать кусок у Польши*. С этим знанием политические аллюзии, связанные с образом Фортинбренского, или рассыпаются, или становятся двусмысленно невнятными. Тенденция к профанизации захватила и профессиональный критический дискурс, анализ

которого показал, что оценка эстетических достоинств спектакля *Гамлет* напрямую зависела от того, поддерживает ли тот или иной рецензент политическую идею постановки: *Вырывается ли “Гамлет” Виестура Кайриша из узких рамок политического памфлета и становится существенным событием театрального искусства военного времени? Да. Потому что он страстный, амбициозный и принципиальный* (Ulberte 2023).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опыт Рижского русского театра подтверждает, что рецепция классического наследия – это всегда (или почти всегда) политически ангажированный жест, что проявляется как на уровне отбора авторских имен, так и выбора конкретных текстов. История инсценировок прозы Тургенева в диахроническом аспекте предстает сменой идеологических прочтений писателя-классика: в период эмиграции актуальным становится мотив ностальгии по былой утраченной жизни; неудачная попытка превратить Тургенева в образцового *критического реалиста* объясняет театральную не востребованность писателя в советский период; в постсоветском дискурсе диапазон идеологических возможностей Тургенева колеблется от идеальной для культурного контекста 1990-х годов аполитичности писателя до потенциальной способности его произведений стать площадкой для обсуждения актуальных проблем этнокультурной идентичности и социальной толерантности. Социальную значимость классического имени подтверждает и тот факт, что при сходных формальных и концептуальных процедурах трансформации исходных для инсценировок текстов, при сопоставимых режиссерских решениях и при равных рекламных возможностях театр настаивает на авторстве писателя-классика, пренебрегая именем современного автора. Ситуация *после 24 февраля 2022 года* усугубляет проблему *прав текста*, переносит ее из релятивистского пространства безответственных постмодернистских игр в жестко организованный по принципу *свой-чужой* мир, рассчитывающий на личную этическую ответственность художника.

REFERENCES

- Ayhenvald 1928:** Ayhenvald, Yuriy. “Tragedy of Tolstoy.” *Segodnya* (Riga), 09.09.1928, p. 2. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:583061|article:DIVL67> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Айхенвальд, Юрий. “Трагедия Толстого”. *Сегодня*, 09.09.1928, с. 2.]
- Batyuto 1972:** Batyuto, Anatoliy. *Turgenev, a Novelist*. Leningrad: Nauka, 1972. [In Russian: Батюто, Анатолий. *Тургенев-романист*. Ленинград: Наука, 1972.]

- Berezhanskiy 1921:** Berezhanskiy, Nikolay. “Demons (To the Trial of Demons).” *Segodnya* (Riga), 22.03.1921, p. 2. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:168471|article:DIVL149> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Бережанский, Николай. “Бесы (к суду над Бесами).” *Сегодня*, 22.03.1921, с. 2.]
- Brikshkis 1949:** Brikshkis, Oto. “The Sad Song of the Dying Nobility.” *Literatura un Maksla* (Riga), 16.01.1949, p. 4. [In Latvian: Brikšķis, Oto. “Mirstošās muižniecības skumjā dziesma.” *Literatūra un Māksla*. 16.01.1949, lp. 4.]
- Dmitriev 2021:** Dmitriev, Aleksandr. “Our Dostoevsky’: Appropriation as Self-Destruction.” *Revue des Etudes Slaves*, vol. 92, no 3–4 (2021): 485–503. <http://journals.openedition.org/res/4805> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Дмитриев, Александр. “Наш Достоевский’: присвоение как саморазрушение.” *Revue des Etudes Slaves*, vol. 92, no 3–4 (2021): 485–503.]
- Eco 1985:** Eco, Umberto. “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics.” *Daedalus*, vol. 114, no 4 (1985): 161–184.
- Freijs 1993b:** Freijs, Juris. “Mirdza Martinsonē’s Bright Debut in the Riga Russian Drama.” *Laiks* (Riga), 17.07.1993, p. 3. [In Latvian: Freijs, Juris. “Mirdzas Martinsones spoža debija Rigas Krievu drāmā.” *Laiks*, 17.7.1993, lp. 3.]
- Freijs 1993a:** Freijs, Juris. “Mirdza Martinsonē Shines!” *Latvija Amerika* (Toronto), 31.07.1993, p. 3. [In Latvian: Freijs, Juris. “Mirdza Martinsonē – mirdz!” *Latvija Amerikā*, 31.07.1993, lp. 3.]
- Ganfman 1933:** Ganfman, Maksim. “Turgenev Nowadays.” *Segodnya* (Riga), 03.09.1933, p. 1. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:583305|article:DIVL12> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Ганфман, Максим. „Тургенев в наши дни.“ *Сегодня*, 03.09.1933, с. 1.]
- Gustyakova 2015:** Gustyakova, Darya. “Principles of Appropriation of Russian Classics Opera in Foreign Mass Culture.” *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, no 2 (2015): 194–200. [In Russian: Густякова, Дарья. “Принципы присвоения русской классики в зарубежной массовой культуре.” *Ярославский педагогический вестник*, № 2 (2015): 194–200.]
- Jaccard & Schmid 2008:** Jaccard, Jean-Philippe & Schmid, Ulrich. “Dostoevsky and Russian Foreign Culture: Towards the Formulation of the Scientific Question.” In Jaccard, Jean-Philippe & Schmid, Ulrich, eds. *Dostoevsky and the Russian Emigration of the Twentieth Century*: 7–26. Sankt-Peterburg: Dmitriy Bulanin, 2008. [In Russian: Жаккар, Жак-Филипп & Шмид, Ульрих. “Достоевский и русская зарубежная культура: к постановке вопроса.” В: Жаккар, Жак-Филипп & Шмид, Ульрих., ред. *Достоевский и русское зарубежье XX века*: 7–26. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2008.]
- Kayrīshs 2018:** Kayrīshs, Viesturs. “Announcement for the Play *Mumu*.” Published 2018. <https://www.mct.lv/ru/arhiv-spektakley/mumu> (published 2018; accessed 12.02.2024). [In Russian: Кайришс, Виестурс. “Анонс к спектаклю *Муму*.” <https://www.mct.lv/ru/arhiv-spektakley/mumu> (опубликовано 2018).]
- Leri 1930:** Leri. “At the Performance by Yuri Yakovlev (Intermissions).” *Segodnya vecherom* (Riga), 26.03.1930, p. 3. [In Russian: Лери. „На спектакле Юрия Яковлева (Антракты).“ *Сегодня вечером*. 26.03.1930, с. 3.]

- Leri 1939:** Leri. "A Nest of Noblemen: Elena Polevitskaya's Theatre Tour at the Russian Theatre." *Segodnya* (Riga), 26.03.1939, p. 14. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:583522|article:DIVL382> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Лери. "Дворянское гнездо (К гастролям Е.А. Полевицкой в Русском театре)." *Сегодня*. 26.03.1939, с. 14.]
- Levin 1930:** Levin, Gerasim. "Riga: *The Twelve Chairs*." Riga: Russian Drama Theater, 1930. State Archives of Latvia. Fund no 279. Description no 1. Case no 240. [In Russian and Latvian: Левин, Герасим. „Двенадцать стульев.“ Рига: Театр русской драмы, 1930. Latvijas Valsts Arhīvs. Fonds Nr. 279. Apraksts Nr. 1. Lieta Nr. 240.]
- Lotman 2019:** Lotman, Yuri. "Memory in a Culturological Perspective." In Lotman, Juri. *Culture, Memory, and History: 133–138*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Maksim 1929:** Maksim, Lev. "Renewal of A Nest of Noblemen." *Segodnya* (Riga), 30.12.1929, p. 6. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:618810|article:DIVL188> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Максим, Лев. „Возобновление *Дворянского гнезда*.“ *Сегодня*, 30.12.1929, с. 6.]
- Maksim 1930a:** Maksim, Lev. "Elena Polevitskaya's Theatre Touring. *Anna Karenina*." *Segodnya* (Riga), 22.04.1930, p. 6. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:594582|article:DIVL130> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Максим, Лев. „Гастроли Е.А. Полевицкой. *Анна Каренина*.“ *Сегодня*, 22.10.1930, с. 6.]
- Maksim 1930b:** Maksim, Lev. "Resurrection at the Russian Drama Theatre." *Segodnya* (Riga), 26.10.1930, p. 16. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:583196|article:DIVL479> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Максим, Лев. "Воскресение в театре Русской Драмы." *Сегодня*, 26.10.1930, с. 16.]
- Maksim 1930c:** Maksim, Lev. "Performance by Yuri Yakovlev. *The Twelve Chairs*, the Comedy Based on the Novel by Petrov and Ilf." *Segodnya* (Riga), 27.03.1930, p. 8. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:591161|article:DIVL212> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Максим, Лев. "Спектакль Юрия Яковлева. *Двенадцать стульев*, комедия по роману Петрова и Ильфа." *Сегодня*, 27.03.1930, с. 8.]
- Panova 2016:** Panova, Olga. "Classics as an Ideological Weapon: Two Pushkin 1937 Celebrations in the U.S.A." In Panova, Olga, ed. *Literature and Ideology: XX Century: 43–54*. Moscow: Maks Press, 2016. [In Russian: Панова Ольга. "Классика как идеологическое оружие: два юбилея Пушкина 1937 года в США." В: Панова, Ольга, ред. *Литература и идеология. Век двадцатый: 43–54*. Москва: МАКС Пресс, 2016.]
- Pilskiy 1921:** Pilskiy, Petr. "About Dostoevsky." *Segodnya* (Riga), 11.11.1921, p. 2. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pp|issue:297254|page:2> [In Russian: Пильский, Петр. "О Достоевском." *Сегодня*, 11.11.1921, с. 2.]
- Pilskiy 1922:** Pilskiy, Petr. "Kachalov's 3rd Theatre Tour. Ivan Karamazov." *Segodnya* (Riga), 08.04.1922, p. 3. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:171331|article:DIVL191> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Пильский, Петр. "3-я гастроль Качалова. Иван Карамазов." *Сегодня*, 08.04.1922, с. 3.]
- Pilskiy 1933:** Pilskiy, Petr. "Loneliness." *Segodnya* (Riga), 03.09.1933, p. 3. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:583305|article:DIVL112> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Пильский, Петр. "Одиночество." *Сегодня*, 03.09.1933, с. 3.]

- Poriete & Shmelev 2023:** Poriete, Nataliya & Shmelev, Roman. “Uldis Tironis: *Russia is Fighting for an Idea, and Ukraine is Fighting for Life. It’s a Huge Difference.*” Latvijas Radio 4, <https://lr4.lsm.lv/lv/raksts/domskaaja-ploschad/uldis-tirons-rossija-voyuet-za-ideyu-a-ukraina-za-zhizn.-eto-ogr.a173647/> (published 3.03.2023). [In Russian: Порieste, Наталия & Шмелев, Роман. “Улдис Тиرونс: ‘Россия воюет за идею, а Украина – за жизнь. Это огромная разница.’” Latvijas Radio 4, 3.03.2023.]
- Pronin 2009:** Pronin, Andrey. “Beyond the Boundaries of Decency.” *Kommersant. Saint Petersburg*, no 221 (4276), 26.11.2009. <http://ptj.spb.ru/prensa/za-granicej-prilichiya/> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Пронин, Андрей. “За границей приличия.” *Коммерсантъ. Санкт-Петербург*, № 221 (4276), 26.11.2009.]
- Rozovskiy & Ryashencev 1978:** Rozovskij, Mark & Ryashencev, Yuriy. “The Murderer.” Literary and musical performance in two parts based on the novel “Crime and Punishment”. Riga: Archive of Russian Drama Theater, 1978. [In Russian: Розовский, Марк & Ряшенцев, Юрий. „Убивец.“ Литературно-музыкальное представление в двух частях по роману „Преступление и наказание“. Рига: Архив Рижского русского театра им. М. Чехова, 1978.]
- Shakespeare 1936:** Shakespeare, William. “Hamlet.” In Shakespeare, William. *Complete works in eight volumes*. Vol. 5: 1–176. Leningrad: Academia, 1936. [In Russian: Шекспир, Уильям. “Гамлет.” В: Шекспир, Уильям. *Полное собрание сочинений в восьми томах*. Том 5: 1–176. Ленинград: Academia, 1936.]
- Slava 2018:** Slava, Laima. “Viesturs. Kairishs: ‘Turgenev’s ‘Mumu’ is an Incredibly Modern Work’” Latvijas Radio 1, <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/kulturas-rondo/viesturs-kairiss-turgeneva-mumu-ir-arkartigi-musdienigs-darbs.a112248/> (published 4.12.2018). [In Latvian: Slava, Laima. “Viesturs Kairiiss: ‘Turgeneva ‘Mumu’ ir ārkārtīgi mūsdienīgs darbs’” Latvijas Radio 1, 4.12.2018.]
- Smelyanskiy 1981:** Smelyanskiy, Anatoliy. *Our Interlocutors. Russian Classical Drama on the Stage of the Soviet Theatre in the 1970s*. Moscow: Iskusstvo, 1981. [In Russian: Смелянский, Анатолий. *Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов*. Москва: Искусство, 1981.]
- Tironis 2023:** Tironis, Uldis. “The Anticipated First Night of *Gogolis* at the New Riga Theatre. *Nature Morte* with Chulpan Hamatova.” <https://www.delfi.lv/kultura/4333423/theatre/55242332/jrt-gaidama-pirmizrade-gogolis-nature-morte-ar-culpanu-hamatovu> (published 13.02.2023). [In Latvian: Tironis, Uldis. “JRT gaidāma pirmizrāde *Gogolis*. *Nature morte* ar Čulpanu Hamatovu.” www.delfi.lv, 13.02.2023.]
- Turgenev 1971:** Turgenev, Ivan. *Fathers and Sons*. Library of World Literature. Series Two. Vol. 117. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1971. [In Russian: Тургенев, Иван. *Отцы и дети*. Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Том 117. Москва: Художественная литература, 1971.]
- Ulberte 2023:** Ulberte, Liga. “Down the Up Staircase.” *Kroders* (Riga), 01.05.2023. <https://www.kroders.lv/recenzijas/1912> (accessed 12.02.2024). [In Latvian: Ulberte, Līga. “Lejup pa augšupejošām kāpnēm.” *Kroders*, 01.05.2023.]

- Ungern 1933:** Ungern, Rudolf. *Fathers and Sons. A Dramatization of the Novel in 13 Scenes with an Epilogue.* Riga: Russian Drama Theater, 1933. State Archives of Latvia. Fund no 279. Description no 1. Case no 770. [In Russian and Latvian: Унгерн, Рудольф. „Отцы и дети. Инсценировка романа в 13 картинах с эпилогом.“ Рига: Театр русской драмы, 1933. Latvijas Valsts Arhīvs. Fonds Nr. 279. Apraksts Nr. 1. Lieta Nr. 770.]
- Verus 1922:** Verus. “Theatre Tours of Elena Polevitskaya. *A Nest of Noblemen.*” *Segodnya* (Riga), 10.03.1922, p. 5. <http://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:14860|article:DIVL371> (accessed 12.02.2024). [In Russian: Верус. „Гастроли Е. Полевицкой. *Дворянское гнездо.*“ *Сегодня*, 10.03.1922, с. 5.]
- Vlasova 2023a:** Vlasova, Elena. “Director of the Russian Theater Dana Bjork: *We want to be heard and taken into account.*” <https://nra.lv/intervyu/427595-direktor-russkogo-teatra-dana-bork-hotim-chtoby-nas-slyshali-i-s-nami-schitalis.htm> (published 6.09.2023). [In Russian: Власова, Елена. “Директор русского театра Дана Бьорк: *Хотим, чтобы нас слышали и с нами считались.*” www.nra.lv, 6.09.2023.]
- Vlasova 2023b:** Vlasova, Elena. “The Horror of Recognition. *Hamlet* at the Mikhail Chekhov Riga Russian Theatre.” <https://rus.jauns.lv/article/lifestyle/553634-uzas-uznavaniya-gamlet-v-rizskom-teatre-im-mixaila-cehova> (published 7.04.2023). [In Russian: Власова, Елена. “Ужас узнавания. *Гамлет* в рижском театре им. Михаила Чехова.” www.rus.jauns.lv, 7.04.2023.]

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Иллюстрация 1.* Елена Полевицкая в роли Лизы Калитиной и Михаил Муратов в роли Лаврецкого в спектакле *Дворянское гнездо* (1922). Постановка Михаила Муратова. Rakstniecības un mūzikas muzejs. Kolekcija – Rīgas Krievu Teātris. Nr. 589199. Akta Nr. RKrT F 9/60.
- Иллюстрация 2.* Илга Званова в роли Варвары Павловны Лаврецкой в спектакле *Дворянское гнездо* (1949). Rakstniecības un mūzikas muzejs. Kolekcija – Krievu drāmas teātris. Nr. 142742. Akta Nr. KrDT F 9/8.
- Иллюстрация 3.* Василий Клименко в роли Аркадия Кирсанова в спектакле *Отцы и дети* (1933). Постановка Р. Унгерна. Rakstniecības un mūzikas muzejs. Kolekcija – Rīgas Krievu Teātris. Nr. 493898. Akta Nr. Kļim F1/26.

NATALJA SHROMA (NATALJA ŠROMA), ASSOC. PROF., DR. PHILOL.

University of Latvia

 <https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

“Appropriation of Classic Literature as an Ideological Issue: The Experience of Mikhail Chekhov Riga Russian Theatre.” [Original title in Russian: „Присвоение классики как идеологическая проблема: опыт Рижского русского театра Михаила Чехова.“]
Cyrillo-Methodian Papers, no 13 (2024): 187–207.

DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2024.13.187-207>

