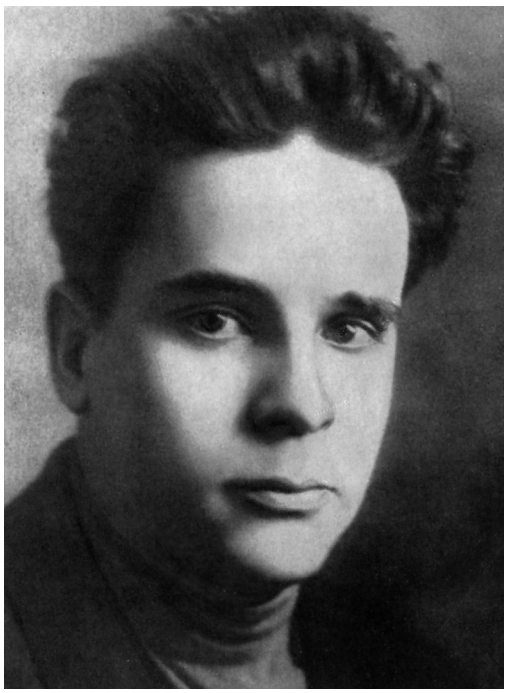
Максим Гудков

ПЕРВАЯ СОВЕТСКАЯ ПЬЕСА НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ:

«РЖАВЧИНА» В. КИРШОНА И А. УСПЕНСКОГО (1929/30)[1]

Глобальные катастрофы и всевозможные кризисы минувшего века грозились не раз оборвать театральные – да и всяческие вообще – связи между нашей страной и США. Но вопреки всему русско-американские взаимоотношения все же сохранялись и даже развивались. Уже в середине 1920-х гг. в молодой советской России, которую Соединенные Штаты долгое время отказывались официально признать и установить с ней дипломатические отношения, шли пьесы далекой заокеанской страны. Бесспорно, одним из самых значительных достижений в истории наших культурных связей на раннем этапе был знаменитый о'ниловский цикл, поставленный в Московском Камерном театре – «Косматая обезьяна» (1926), «Любовь под вязами» (1926) и «Всем детям Божьим даны крылья» под заглавием «Негр» (1929). Особое место в театральном диалоге США и России принадлежит, конечно же, легендарным заокеанским гастролям МХАТ[2] в 1923–1924 годах, которые «навсегда остались в истории американского театра как событие, ход этой истории изменившее»[3].

Биржевой крах 1929 г., ставший началом Великой депрессии и вызвавший лавину социальных бедствий – массовую безработицу, голод, разорение фермерства и средних классов, – привел в США к активизации левой идеологии и усилил интерес к Советскому Союзу. В конце 1920-х гг. на Бродвее наряду с русской классикой (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов) появляется первая советская пьеса – «Ржавчина» В. Киршона, написанная им в соавторстве с А. Успенским (премьера – 17 декабря 1929)[4].



В. Киршон. Фото начала 1930-х гг.

Американские театралы, находясь в самом эпицентре экономического и социального кризиса, жаждали узнать – как же живут люди за океаном – в советской России, и вообще, какие они – эти единственные в мире представители «*homo novus*».

Справедливости ради стоит оговориться, что формально «Ржавчина» – все же вторая советская пьеса на Бродвее: за полгода до этого – в мае 1929 – свет бродвейской рампы увидела драма Д.А. Щеглова[5] «Пурга». Американская постановка шла под названием «Первый закон» («*The First Law*»)

в режиссуре нашего соотечественника Л. Снегова[6]. Этот спектакль, впрочем, выдержал всего 8 представлений[7] и не привлек внимание театральной критики – что позволяет автору статьи считать «Ржавчину» В.М. Киршона и А.В. Успенского первой советской пьесой, которая как «струя настоящего московского воздуха»[8] оставила свой след в истории американской сцены.

Владимир Михайлович Киршон (1902–1938) был среди тех авторов, кто стоял у истоков драматургии новой России. Будучи страстным и искренним приверженцем советской власти, он вошел в число признанных лидеров отечественной драмы 1920–1930-х гг. Острое ощущение современности, свойственное Киршону, толкало его не только на написание пьес, касающихся злободневных проблем времени[9], но и на активное участие в литературно-политическом процессе, которое подчас приобретало воинственно-агрессивный характер. Именно Киршон развязал борьбу против так называемых «попутчиков» (Б.А. Пильняка, И.Э. Бабеля, Б.Л. Пастернака и др.), ожесточенно травил М.А. Булгакова. Драматургические произведения Киршона, крайне популярные в первые два десятилетия советской власти, впоследствии исчезают из репертуара. Сегодня из творческого наследия Киршона остались «в живых» лишь лирические строки «Я спросил у ясеня…», сочиненные в середине 1930-х для комедии «День рождения» и годы спустя прозвучавшие в фильме Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!».

Участь же самого драматурга оказалась трагичной: весной 1937 г. он был обвинен в троцкизме, арестован и через год расстрелян, немногим не дожив до своего 36-летия. Архив писателя был уничтожен, спектакли по его пьесам сняты с репертуара, а «Ржавчина» долгие десятилетия оставалась в спецхране. «Имя Киршона не только было под запретом, но и продолжало приносить несчастья: в 1951 г. сын Киршона Юрий был арестован как “потенциальный мститель за отца” и осужден на двадцать пять лет»[10]. Только после смерти Сталина, в 1956 г., драматурга реабилитировали.

Именно пьесой «Ржавчина», также известной как «Константин Терёхин», Киршон впервые заявляет о себе как профессиональный драматург. Произведение написано в 1926 г. в соавторстве со школьным другом, студентом-медиком А.В. Успенским[11]. В основе драмы – нашумевшее уголовное дело студента столичной Горной академии

В. Киршон. Фото из следственного дела.1937

Коренькова, который оскорблениями и побоями довел жену до самоубийства. «Ржавчина» сразу привлекла к себе внимание многих советских театров, и (как замечает современный исследователь В.В. Гудкова) именно она оказалась «самой яркой вещью драматурга»[12].

Действие пьесы происходит в Москве в период расцвета новой экономической политики (1926–1927), – «“ржавое” (т. е. гнилое, недоброкачественное) время идеологической “порчи” страны. <…> Власть выдвигает экономические цели: разворачивать производство, учиться у буржуазных “спецов”. <…> Недавние лихие конники должны производить товары, считать, торговать – начинать новую жизнь. Многими это было воспринято как предательство революции»[13].

В пьесе выведена советская молодежь, которая переживает смену моральных и политических ориентиров. Все энергично обсуждают проблемы пола, формы семьи, брака, идею «сексуальной революции». Ситуация обостряется в связи с распространением «упадочнических настроений» из-за «морального разложения» в партийной среде. В этих условиях одни с наслаждением уходят в тотальную половую вседозволенность (вульгарная комсомолка Лиза), другие погружаются в пессимизм, разочаровавшись в революционных идеалах (поэт Лёнов), а кто-то пытается покончить с собой (Петр). Новые исторические условия порождают неизвестный ранее социальный тип – «нэпмана»[14]. В пьесе его представляет циничный Панфилов, который всегда «говорит шутовски, кривляясь; так усвоил этот тон, что подчас не разгадаешь, шутит ли он или говорит серьезно»[15]. Словцо из речи нэпмана Панфилова дает название пьесе: «Все сейчас подлецы. В каждом подлец сидит, и скажу я вам, господа писатели, вот в эту самую подлость человеческую верую – в *ржавчину*. <…> Вы, дорогие товарищи коммунисты, в социализм верите, а я в *ржавчину* верю. Вот! [курсив мой. – *М.Г.*]»[16].

Лидер студенческой молодежи Константин Терёхин, у которого где-то в колхозе остались официальная жена и малолетний сын, живет в гражданском браке с Ниной Верганской, постоянно ее унижая и вынуждая делать аборт за абортом. В Нину безответно влюблен интеллигент Федор, который пытается уговорить ее бросить мужа. Не вытерпев очередного оскорбления Терёхина, Нина сбегает с вечеринки, за ней следом – муж. Раздается выстрел. Все выглядит, как самоубийство девушки. Однако в финале пьесы выясняется, что Нина была убита Терёхиным. Преступника ждет суд, исключение из партии и справедливое наказание[17].

Пьеса «Ржавчина» неоднократно ставилась не только в советской России, но и за рубежом – в Японии, Норвегии, Германии, Франции[18], Чехословакии и Англии. Появилась она и по другую сторону Атлантики. Несмотря на то что в нашей стране ни одна публикация этого произведения не обходилась без упоминания о его постановке в США, обстоятельного анализа спектакля до сих пор не предпринималось[19]. В Соединенных Штатах бродвейская постановка «Ржавчины» лишь однажды оказалась предметом отдельного изучения – в статье признанного специалиста в области советского театра, профессора Г. Даны́[20]. Однако его работа[21], написанная еще в 1930 г., содержит по понятным причинам много неточностей и ошибок. Например, Киршон называется в ней Виктором, а не Владимиром.

Стоит отметить, что сам Киршон был довольно хорошо знаком с современным ему театром США. Так, в одном из своих докладов 1934 г. он цитирует известных деятелей американской сцены – режиссера Гатри Мак-Клинтика *(Guthrie McClintic)* и драматурга Элмера Райса *(Elmer Rice)*, посетившего в 1932 г. СССР[22]. Более того, в своем докладе Киршон особо выделяет Америку как страну, «где сейчас, пожалуй, наиболее сильна драматургия»[23]. Спустя четыре года после постановки и публикации в США

пьесы «Ржавчина» – в 1934 г. – здесь переводится на английский язык и печатается другое произведение Киршона – «Хлеб»[24].

Первооткрывателем советской драмы за океаном стал знаменитый нью-йоркский театр «Гилд» *(Theatre Guild)*, познакомивший американского зрителя со многими пьесами европейских авторов – Г. Ибсена, Б. Шоу, А. Стриндберга, Г. Кайзера, Э. Толлера. Ставил «Гилд» и русских классиков: «Власть тьмы» Л. Толстого (1920), «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева (1922) и «Братья Карамазовы» по Ф. Достоевскому (1927). Созданный в 1918 г. на основе одного из внебродвейских «малых театров» – «Вашингтон Сквер плейерс» – и названный в память о средневековых гильдиях, «Гилд» являлся «единственным из американских театров 1920-х, рискнувшим совместить профессионализм и размах “больших” (коммерческих) театров с экспериментальными задачами “малых”»[25]. «Гилд» сплотил вокруг себя крупных режиссеров (Ф. Мёллер, Ж. Копо[26], Р. Мамулян[27], Ф. Ф. Комиссаржевский[28]) и ярких актеров (А. Лант, Л. Фонтенн, К. Корнелл, Э. Барримор, А. Назимова[29]).

Вдохновившись спектаклями МХАТ, представленными во время американских гастролей в Нью-Йорке, дирекция «Гилд» начала вести переговоры с К.С. Станиславским о создании актерской школы при театре. И хотя это намерение осталось нереализованным, чуть позже – в 1926 г. – при «Гилд» все же была организована Актерская школа *(Theatre Guild School of Acting)*. Основной ее целью было воспитать новое поколение актеров для постановок театра. Изначально школу возглавляла актриса У. Ленихан, а преподавателями являлись ведущие актеры театра – А. Лант, Ф. Лоэб и А. Брунинг; через год руководителем школы стал Р. Мамулян. Однако это предприятие «Гилд» успеха не имело, – во многом из-за отсутствия внятной педагогической программы и системы обучения, – и просуществовало всего три года.

Не оставляя надежды создать внутри театра особую территорию для творческих поисков и экспериментов, в начале 1929 г. «Гилд» открыл Студию *(Theatre Guild Studio)*, первой постановкой которой и явилась пьеса советских авторов «Ржавчина». Нетрудно заметить, что здесь американские театралы восприняли традицию Станиславского, взяв за образец знаменитые студии Московского Художественного театра. Совершенно естественно и логично, что материалом для первой постановки Студии театра «Гилд» стала именно советская пьеса, повествующая о современной жизни в Москве.

Руководителями Студии директорат театра «Гилд» назначил молодых сотрудников: Герберта Бибермана (режиссер), Черил Кроуфорд (кастинг-режиссер) и Гарольда Клёрмана (эксперт по драматургии). Последнему и принадлежал выбор произведения: эта советская пьеса «обладала привлекательным свойством молодости. <…> Идеология нас интересовала менее всего. Во-первых, материал представлял собой несомненную новизну – это была самая первая [поправим, в действительности же – вторая. – *М.Г.*] пьеса из Советского Союза, достигшая наших берегов. Во-вторых, произведение содержало порядочную долю самокритичности. То, что было лишь намечено у советских авторов, нашло в нашей постановке более яркую и законченную форму»[30]. Когда же Клёрман ознакомил с пьесой Кроуфорд, то та посмеялась над выбором коллеги: «Пьеса довольно плоха, не правда ли? Догадываюсь, что вам бы хотелось поставить ее как пример сумасбродств нашей юности»[31].

Режиссером спектакля стал человек, знакомый с Россией – Г. Биберман. Поскольку в нашей стране о нем почти ничего неизвестно, позволим себе привести здесь его краткую творческую биографию.

Герберт Биберман (*Herbert Biberman*, 1900–1971) получил театральное образование в Университете штата Пенсильвания

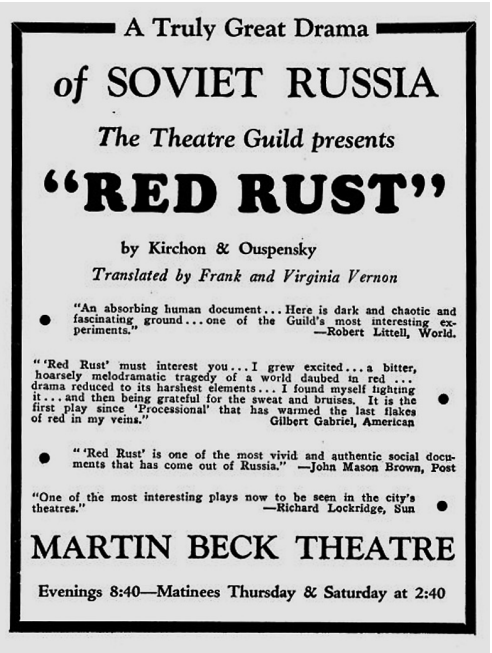
в своем родном городе Филадельфия. Важным событием в его профессиональной судьбе стало обучение в Йельском университетском театре у легендарного профессора Джорджа Пирса Бейкера[32]. Сразу после этого Биберман, как и некоторые другие американские театралы (например, Г. Клёрман), поехал в Европу знакомиться с современным зарубежным сценическим искусством. В конце 1927 г. он посетил и столицу СССР, где просмотрел множество спектаклей в различных московских театрах. Его визит широко освещался в советской прессе[33]. Наиболее сильное впечатление на Бибермана произвели постановки В.Э. Мейерхольда в ГосТИМе: «Почти все пять месяцев между октябрем 1927 года и февралем 1928 года провел в театре Мейерхольда, наблюдая, как готовятся постановки этого театра. Его постановку "Рычи, Китай!" [по пьесе С.М. Третьякова. – *М.Г.*] я видел, наверное, раз двадцать»[34]. Стажировка у советского режиссера существенным образом повлияла на профессиональную судьбу Бибермана, – спустя десятилетия он писал: «Я глубоко признателен колоссальному творческому гению Мейерхольда за бесчисленное множество блестящих театральных достижений нашего времени, которые свежи в моей памяти, как тридцать лет назад. Я благодарен ему за то, что он не жалел ни сил, ни времени, чтобы поделиться со мной, тогда еще только начинающим режиссером»[35]. Известно, что Биберман даже вел переговоры с Мейерхольдом об американских гастролях ГосТИМа[36], которые так и не состоялись. По возвращении домой Биберман стал работать в нью-йоркском театре «Гилд»: сыграл здесь две небольшие роли, а также выступил помощником режиссера в постановке «Динамо» Ю. О'Нила (1929, режиссер Ф. Мёллер).

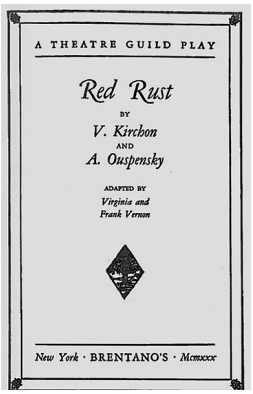
Спектакль по пьесе «Ржавчина» явился режиссерским дебютом Бибермана. За ним последовали такие постановки в «Гилд», как «Рычащий Китай» (по пьесе С.М. Третьякова «Рычи, Китай!», 1930) и «Зеленеют

Герберт Биберман отвечает на вопросы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Фото 1947 г.

сирени» Л. Риггса (1931)[37]. В 1935 г., покинув театр «Гилд», он завершил сценическую карьеру, чтобы начать работу в Голливуде: дебютировал в качестве кинорежиссера картиной «Билет в один конец». В трагическую эпоху «охоты на ведьм» в конце 1940-х гг. Биберман был обвинен в «подрывной деятельности», занесен в «черные списки» (угодив в «голливудскую десятку») и подвергся тюремному заключению. Выйдя на свободу, он продолжил снимать фильмы, среди которых выделяются «Соль земли» (1954) и «Рабы» (1969).

Американские создатели спектакля отказались от оригинального советского названия «Константин Терёхин (Ржавчина)», изменив его на «Красную ржавчину» («*Red Rust*»). Появление определения «красная», как полагают некоторые американские исследователи[38], не несет выраженной идеологической оценки. Не забудем, что Биберман на протяжении всей своей жизни не только испытывал симпатии к Советскому Союзу, но иногда даже идеализировал нашу страну. Можно предположить, что американские постановщики пытались таким образом указать на советское происхождение пьесы. Это было, пожалуй, одним из первых случаев использования лейбла «*Made in the USSR*» в истории американской культуры, – наряду с циклом рассказов И.Э. Бабеля «Конармия», получившим за океаном название


A Truly Great Drama
of SOVIET RUSSIA
The Theatre Guild presents
"RED RUST"
by Kirchon & Ouspensky
Translated by Frank and Virginia Vernon
"An absorbing human document... Here is dark and chaotic and fascinating ground... one of the Guild's most interesting experiments." —Robert Littell, World.
"'Red Rust' must interest you... I grew excited... a bitter, hoarsely melodramatic tragedy of a world daubed in red ... drama reduced to its harshest elements... I found myself fighting it... and then being grateful for the sweat and bruises. It is the first play since 'Processional' that has warmed the last flakes of red in my veins." Gilbert Gabriel, American
"'Red Rust' is one of the most vivid and authentic social documents that has come out of Russia." —John Mason Brown, Post
"One of the most interesting plays now to be seen in the city's theatres." —Richard Lockridge, Sun
MARTIN BECK THEATRE
Evenings 8:40—Matinees Thursday & Saturday at 2:40


A THEATRE GUILD PLAY
Red Rust
BY
V. Kirchon
AND
A. Ouspensky
ADAPTED BY
Virginia and Frank Vernon
New York · BRENTANO'S · Mcmxxx

Рекламный постер постановки «Красная ржавчина» театра «Гилд». Нью-Йорк, 1929

Обложка американского издания пьесы «Красная ржавчина». Нью-Йорк, 1930

«Красная кавалерия» («*Red Cavalry*», 1929), а также повестью А.М. Коллонтай «Большая любовь», ставшей там «Красной любовью» («*Red Love*», 1927).

Авторами адаптации пьесы являлись Вирджиния и Франк Верноны *(Virginia Vernon, Frank Vernon)*. Примечательно, что эта сценическая версия советской пьесы была сделана не с оригинала, а с французского перевода. Этим и объясняется странное для английского языка написание и произношение фамилий ее авторов – на французский манер: не «*Kirshon*» и «*Uspensky*», а «*Kirchon*» и «*Ouspensky*» соответственно.

В СССР по поводу нью-йоркского издания «Ржавчины» замечали, «что это, в сущности, не просто перевод, а приспособление пьесы для английской [имеется в виду: англоязычной. – *М.Г.*] сцены, что и указывается, впрочем, переводчиками»[39]. Теперь уже сложно понять, какие изменения принадлежат Вернонам, а какие – режиссеру Биберману. Очевидно, правильней было бы назвать эту версию советской пьесы «сценической редакцией театра "Гилд"».

Характерное авторское деление «Ржавчины» на одиннадцать эпизодов[40], каждый из которых имеет емкое название (например, «Моя хата с краю» или «Королева изволила отбыть»), в американском издании заменено на восемь безымянных сцен, образующих традиционные три акта.

Спектакль открывался прологом, которого нет в русском оригинале, – это было частью постановочного решения режиссера-дебютанта Г. Бибермана и опытного сценографа К. Трокмортона[41]. В полном затемнении начинала тревожно звучать сирена. Затем эти резкие сигналы сменяла гармоничная мелодия «Боже, Царя храни!» («*God Save Our Noble Tsar*»), и высвечивался силуэт древнего московского Кремля. Когда мелодия официального государственного гимна Российской империи затихала, во мрак погружалась кремлевская Спасская башня, которую венчал золоченый двуглавый орел[42]. Опять врывался вой сирены, а с ним – звуки «Интернационала» (в те годы государственного гимна СССР)[43], – «Вставай, проклятьем заклейменный…» («*Arise Ye Children of Starvation*»). В темноте становился видимым Мавзолей В.И. Ленина. «Интернационал» снова прерывала сирена. И все погружалось в кромешный мрак.

Так с самого начала спектакля визуально и музыкально-звуково задавался трагический конфликт старой и новой России, на сцене рождалась атмосфера беспрецедентного слома исторических эпох. Безусловно,

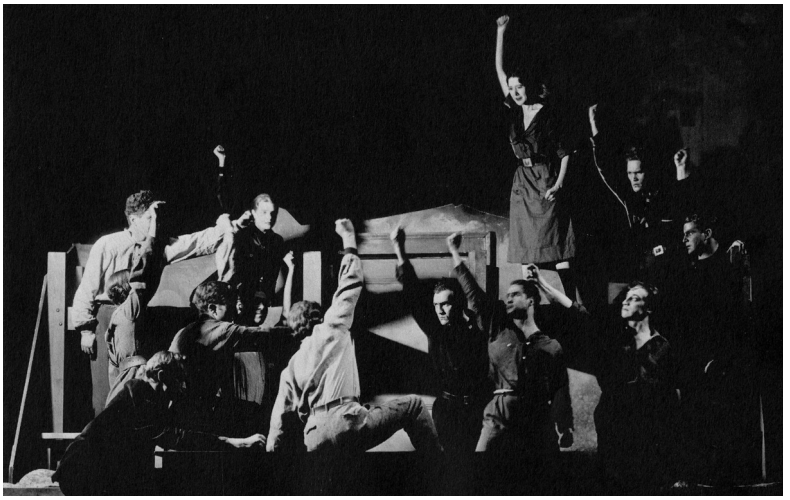
сценографический опыт К. Трокмортона в экспрессионистских постановках («Косматая обезьяна», «Всем детям Божьим даны крылья», «Странная интерлюдия» по пьесам Ю. О'Нила[44]), его умение точно по смыслу и безупречно по ритму выстраивать световую партитуру оказались как нельзя кстати в этом спектакле. Очевидно, что и недавнее пятимесячное пребывание режиссера Бибермана в Москве помогло работе над советской пьесой, позволив избежать так называемой «развесистой клюквы». Американский постановщик не только видел своими глазами Кремль и Мавзолей[45], но и мог почувствовать, что же происходит с людьми в большевистской России – «как живут, разговаривают, любят "другие", эти полудикие нецивилизованные варвары»[46].

Сценическая прелюдия создавала широкий исторический контекст, необходимость которого определялась тем, что дальнейшее действие переносилось в студенческое общежитие одного из новых столичных университетов для рабочих и крестьян. В небольшой комнате, где вынуждены ютиться больше десятка студентов, в который раз перегорела лампочка. Время – далеко за полночь, за окном – кромешная тьма, в комнате – хоть глаз выколи, а на носу – экзамены. Все ждут коменданта общежития с новой лампочкой. В темноте проходит шуточная проверка знаний, которой нет в советском оригинале: В чем разница между большевиком и коммунистом? Кто хуже: подлец или «буржуазный капиталист»? Кто более достоин презрения – старый русский бог, которого выперли из страны, или новый бюрократический аппарат из членов Коммунистической партии, душащий всех своей красной лентой?[47]

Наконец, дверь распахивается, и входит… нет, не комендант, а их старший товарищ Константин Терёхин, предлагая зажечь свечку. Пламя свечи освещает обстановку общежитской комнаты: «параллельно задней стене стоят две двухъярусные койки. Между ними – дверь. В крайнем правом и левом углах – две одинарные койки, расположенные под прямым углом по отношению к двухъярусным кроватям. В центре комнаты, поперек, – низкий письменный стол с табуретками по обоим концам и двумя скамейками вдоль него. Стол сплошь завален книгами и листами бумаги. Койки заправлены серыми и коричневыми одеялами»[48]. Крошечная комната общежития с огромным количеством живущих в ней людей напоминала тюремную камеру[49]. Этот образ казался еще более явственным, потому что на заднем плане над комнатой возвышался Мавзолей Ленина[50], за которым виднелись Кремлевская стена с башнями и церковные купола. Причем, Кремль был нарисован на заднике декорации, и студийная постановка обошлась театру не так дорого: «крайне экономичная сценография»[51].

Пока ждут коменданта, студенты обсуждают наболевшие проблемы – от сохранения верности идеалам революции до взаимоотношения полов. Естественно, американских создателей спектакля и зрителей советская пьеса привлекала не столько сюжетом и своими художественными качествами, сколько «широким и открытым обсуждением героями произведения разнообразных политических и моральных проблем, с которыми столкнулся молодой советский народ»[52]. В том, что московские студенты оказались в темноте без света, американцы разглядели метафору внутреннего мрака, в котором пребывают запутавшиеся строители нового общества[53].

За океаном жизнь в большевистской России виделась интригующей, необычной, а иногда просто дикой. У кого-то национализация частной собственности, плановое хозяйство, грандиозные преобразования, затеянные в Советском Союзе, вызывали восхищение. Однако тотальная государственная атеизация общества со съездом Союза безбожников не столько веселили граждан Северо-Американских Соединенных Штатов (или САСШ, – как в то время называли в нашей стране США), сколько



Сцена из спектакля «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, 1929/30

ужасали их, дорожащих свободой вероисповедания, закрепленной в Конституции. Христианские нормы, традиционные для старой России и американской нравственности, объявлялись Советами «буржуазными предрассудками». Бродвейская постановка ясно показывала, как в новой России гуманистические ценности умаляются и замещаются «классовыми». Зрителей не могли не шокировать вывернутые наизнанку вековые устои человеческих отношений: теория «свободной любви», легализация абортов[54], новое видение «социалистической семьи», резкая поляризация «отсталых родителей» и детей-революционеров[55].

Советской печати приходилось оправдываться и перекладывать вину за нелицеприятную картину советских нравов на американцев: мол, это театр «Гилд» «“исправил” и “дополнил” авторский текст собственными измышлениями и значительно исказил замысел “Ржавчины”»[56], так что произведение «приобрело характер антисоветской пропаганды»[57]. Стоит заметить, что и в Советском Союзе пьеса была воспринята неоднозначно: кто-то считал, «что она извращает советскую действительность и что это клевета на вузовскую молодежь»[58].

Примечательно, что из американской драматургической адаптации и театральной постановки была исключена антисемитская тема. В русском оригинале официальная жена Терёхина, крестьянка Ольга, презрительно называет Нину «евреечкой»[59] и «жидовкой»[60]. И сам Терёхин изводит Нину Верганскую из-за ее еврейства[61]. За океаном решили не касаться больной темы: 1920–1930-е гг. в США были отмечены нараставшим антисемитизмом[62]. Более того, в бродвейской постановке роли Терёхина (который теперь уже не являлся антисемитом) и его гражданской жены Нины – палача и жертвы – исполнялись актерами еврейской национальности: Г. Биберманом и Г. Сондергаард[63]. Таким образом, мотивы травли и убийства Нины ее гражданским мужем в американском спектакле сводились к обычной бытовой неприязни и особенностям характера сценического Терёхина.

Другим существенным отличием американской адаптации от советского оригинала стало изменение обстоятельств одной из кульминационных сцен. У Киршона молодой рабочий Петр, намереваясь свести счеты с жизнью, пытается повеситься (Эпизод шестой). Причем сама попытка суицида происходит «за кулисами», а на сцену уже (согласно ремарке) его «вносят лицом вниз»[64] перепуганные товарищи. В американской адаптации Петр после длинного монолога (его нет в советском оригинале!),

заканчивающегося словами: «Это не моя Россия, и это не те пролетарии, ради которых тысячи наших лежат в земле по всей России. Эти новые – просто смрад! Смрад! Вот почему я сейчас сделаю то, что поможет мне навсегда покинуть эту страну без всякого паспорта! Вот!»[65], вытаскивает револьвер из бокового кармана брюк и целится себе в голову. Однако товарищи вовремя выхватывают у него оружие, которое выстреливает в воздух (Вторая сцена второго акта). Именно Петру (а не развращенному нэпману Панфилову, который отсутствует в американской адаптации) принадлежат важные слова о ржавчине: «Сволочи и воры – вот кто они, эти наши нынешние "спецы". *Ржавчина* разъела их, она и нас скоро всех съест [курсив мой. – *М.Г.*]»[66].

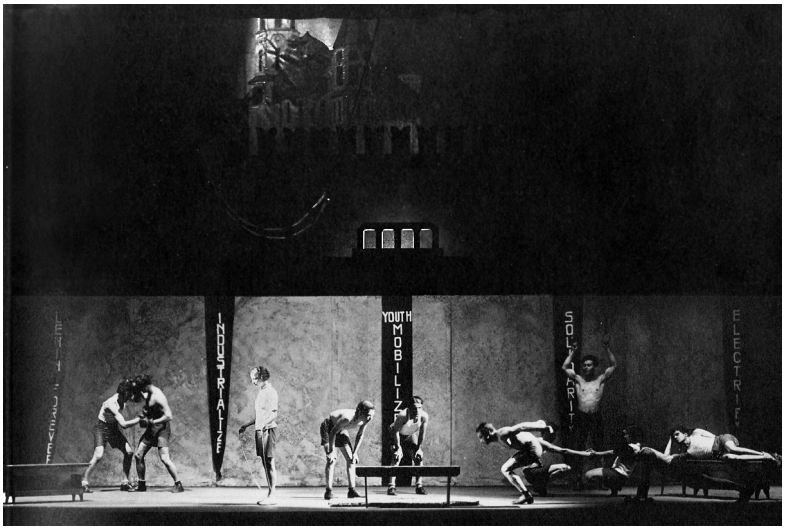
По контрасту с затемненной первой сценой (комната общежития с перегоревшей лампочкой) ярким светом была залита следующая за ней сценическая локация – спортзал – типичный советский атрибут в сюжете ранней отечественной пьесы[67]. Сценограф Трокмортон разместил на фронтальной стене пять плакатов с советскими пропагандистскими лозунгами: слева направо – «Ленин навсегда» («*Lenin Forever*»)[68], «Индустриализировать» (*Industrialize*), «Мобилизовать молодежь» (*Youth Mobilize*), «Солидарность» («*Solidarity*») и «Электрифицировать» (*Electrify*) (Вторая сцена первого акта). На переднем плане находились спортивные снаряды – «справа висят кольца для гимнастических упражнений, в центре на полу лежит мат. В крайнем правом и левом углу стоят по паре скамеек»[69].

Местом действия в американском спектакле становилась и Красная площадь перед Мавзолеем (Первая сцена второго акта), в то время как в ремарке советского оригинала значится всего лишь некая неопределенная московская площадь с памятником (Эпизод пятый. «Говорит Москва»)[70]. Примечательно, что каждая сцена постановки заканчивалась либо воем сирены, либо звуками «Интернационала», а в финале одной из них (Первая сцена третьего акта) под коммунистический гимн вдруг выносили гроб с телом вождя революции: «Под звуки "Интернационала" группа людей в медленном марше несет красный гроб и устанавливает его по центру»[71].

Среди актеров – участников постановки – было много тех, кто в будущем составит труппу театра «Груп» (*The Group Theatre*): Ли Страсберг, Франшо Тоун, Рут Нельсон, Юнис Стоддард, Лютер Адлер, Уильям Чалли и совсем еще юный Джули (позже Джон) Гарфилд; в «Груп» вошли и двое из руководителей Студии – Гарольд Клёрман и Черил Кроуфорд.

Как уже отмечалось, главную роль – «партийца-разложенца» Терёхина – играл сам Г. Биберман. Критик газеты «Нью-Йорк геральд трибюн» («*New York Herald Tribune*») А. Рул находил, что актер «безжалостен по отношению к своему сценическому герою, делая его настолько отталкивающим, насколько это только возможно»[72] (и это, повторим, что в американской сценической версии Терёхин – не антисемит). Интеллигента Федора, безответно влюбленного в Нину – одного из положительных героев пьесы – сыграл Франшо Тоун. Ли Страсбергу досталась комическая роль беспринципного и вечно кривляющегося

Сцена из спектакля «Красная ржавчина». Неудавшееся самоубийство Петра. Г. Биберман – Терёхин (стоит), Л. Адлер – Петр (в центре, с поднятым пистолетом). Театр «Гилд», Нью-Йорк, 1929/30



Сцена из спектакля «Красная ржавчина». Спортзал. Д. Гарфилд – Боксирующий студент (слева, в паре – правый), Л. Адлер – Петр (в центре, перед прыжком), Г. Биберман – Терёхин (стоит на заднем плане с поднятыми руками, разминая их). Театр «Гилд», Нью-Йорк, 1929/30

двадцатилетнего интеллигента по прозвищу «Прыщ». Пессимиста Петра, который пытался покончить с собой, исполнил Лютер Адлер. Рут Нельсон была «комсомольской львицей», ратующей за свободную любовь Лизой, Юнис Стоддард – студенткой Маней, которая и разоблачала в финале Терёхина, Уильям Чалли – вечно пьяным поэтом Лёновым, а Джули Гарфилд играл студента в массовке.

Критики особо отмечали мастерски сыгранную небольшую роль официальной жены Терёхина молодой характерной актрисой, что называется, «в теле» – Рут Чорпеннинг (*Ruth Chorpenning*): «ярко и с большим юмором, удивительно точно схвачена особенная манера поведения и речи типичной русской малограмотной крестьянки»[73], «впечатляющая эпизодическая роль толстой жены из сельской местности»[74].

В режиссуре дебютанта Бибермана явственно ощущалось влияние Мейерхольда, его московского учителя: «Постановка обращала на себя внимание энергичным пластическим решением, острыми мизансценами, рядом неожиданных, почти физкультурных массовых сцен»[75]. Так, газета «Нью-Йорк ивнинг пост» особо выделяла в режиссуре Бибермана «умение создавать групповые сцены (*groupings*)»[76].

В театральных кругах США постановка вызвала бурную политическую и художественную дискуссию, войдя в «десятку лучших» по мнению общества театральных критиков Нью-Йорка (*New York drama critics*)[77].

Реакция бродвейского зрителя озадачила создателей спектакля. Клёрман был потрясен: «Пожалуй, впервые на Бродвее сторонники Советов, не боясь, обнаружили свои политические симпатии. Существование столь огромного их количества оказалось для меня полным открытием»[78].

Радикальный прокоммунистический журнал «Нью мэссиз», назвав «Красную ржавчину» «по-настоящему великой пьесой Советской России»[79], увидел в ней метафору трагической судьбы нашей страны: «Нина – это Россия; Терёхин – “гнилая” бюрократия, развращенная властью; Федор – новая сила, порожденная Советским государством и ведущая страну к социализму»[80]. Именно этот левый журнал впервые обратил внимание на существенное искажение идеи пьесы: «Было бы небезынтересно заметить, что название “Красная ржавчина” (случайно или нет) является ошибочным. В письме, адресованном Успенским во французский журнал “Монд”, значится:

“Какое счастье, что в Париже эта пьеса называется правильно – *La Rouille* («Ржавчина»). Потому что в Германии она шла под заголовком *Roter Rost* («Красная ржавчина»). Абсолютно противоположный смысл! И в Лондоне постановка тоже называлась «Красная ржавчина». Мы протестовали, но все зря”»[81]. Хваля постановку театра «Гилд», американские сторонники Советской России, однако, сетовали, что идеологическая значимость оригинала оказалась снижена изображением не столь уж важной проблемы взаимоотношения полов.

Некоторые так называемые «буржуазные» издания приняли «Красную ржавчину» тоже вполне доброжелательно. Однако увидели они в ней совершенно другое – ядовитую критику большевизма: «Если бы это произведение не было впервые поставлено в Москве с одобрения властей, его свободно можно было бы трактовать как антисоветскую вещь»[82].

Большая же часть критиков, не разделявших коммунистических идей, отнеслась к «Красной ржавчине» более сдержанно, усмотрев корень ее эстетических просчетов в несовершенстве драматургии: «Положа руку на сердце, это не самая лучшая пьеса о новом советском поколении, так как она делает ставку на сенсацию и откровенно является полем для идеологических споров. Произведение представляет собой набор очень эмоциональных и волнующих фрагментов, подобранных хоть и любопытно, но все же случайно. <…> Ясно, что это сложнейшая и крайне интересная тема, в которой невозможно полностью разобраться, опираясь лишь на просмотр череды сценических зарисовок театра “Гилд”»[83].

Слабость драматургии парадоксальным образом выявляла сильные стороны постановки. Довольно консервативный журнал «Тиэтр арт» писал: «Пьеса изобилует бесконечными и пафосными речами-дискуссиями, какие встречаются в дешевых мелодраматических “мыльных операх”. Однако надо отдать должное, что актерам удается произносить их убедительно. Если отбросить тот факт, что это довольно заурядное драматическое произведение, написанное кое-как, исполнители играют его с завидной страстностью и энергией, умело оправдывая повышенный градус идеологических баталий. У студийцев получается прекрасно схватить и удерживать тот истерический накал, с которым герои советской пьесы с пеной у рта отстаивают свои идеалы, доходя порой до белого каления»[84].

Этому мнению вторит и авторитетная, политически умеренная газета «Нью-Йорк таймс»: «Постановка гораздо лучше пьесы. <…> Хотя она проста, но потрясающе профессиональна. Поразителен сквозной сценический образ этой истории: на протяжении всего спектакля на заднем плане чуть видны неясные очертания Кремля, перед которым ярко рдеет Мавзолей Ленина как символ нового народа. Это крайне интересная и неоднозначная пьеса с берегов той страны, о которой американцы так много слышат и так мало знают»[85].

Своего рода укором театру «Гилд» звучал комплимент начинающим актерам «Красной ржавчины»: «Сценические образы молодых людей у малоопытных студийцев получаются более убедительными, чем у признанных мастеров этого маститого театра»[86].

Почти все американские критики сходились на том, что основным эстетическим недостатком постановки был ее мелодраматизм[87]. Потенциальная опасность материала замечалась и нашими исследователями: «Пьеса, задумывавшаяся как “проблемная”, сбивается на выхолощенную мелодраматичность»[88]. Более того, жанр мелодрамы органично откликался на запрос государственной идеологии СССР тех лет, «обслуживал ее». В 1920–1930-е гг. «разоблачение скрывающихся классовых врагов было неизменной задачей театральной продукции»[89], поэтому в центре нарратива ранней советской драматургии непременно находились злодей и его разоблачитель. У американцев же история советских авторов

грешила мелодраматизмом еще больше, на первый план вышел банальный любовный треугольник Терёхин – Нина – Федор: «Абсолютная мелодрама, к тому же совсем не оригинальная и ничем не отличающаяся от (как это любят называть в СССР) “буржуазных” [т. е. тех, где речь идет о частной, личной жизни, а не о “больших”, общественно-политических проблемах. – *М.Г.*] историй с непременным торжеством добра и наказанием зла в финале»[90], «политическая мелодрама»[91], «мелодрама десятого-двадцатого-тридцатого (*ten-twent-thirt*) сорта»[92].

Изначально предполагалось сыграть «Красную ржавчину» на трех воскресных утренниках для владельцев абонементов «Гилд»[93]. Однако после бурного приема спектакля зрителями и критикой, он стал идти регулярно каждый вечер.

Спустя месяц после премьеры – 12 января 1930 г. – руководством «Гилд» был организован специальный симпозиум, посвященный «Красной ржавчине». В качестве экспертов на мероприятие наряду с Г. Биберманом были приглашены профессор Г. Дана, авторитетный театральный практик и знаток советской сцены Х. Флэнаган[94], а также известный журналист Д.С. Вирек[95]. Каждый из них недавно побывал в СССР и имел собственное мнение относительно увиденного за океаном и на сцене театра «Гилд». Симпатизирующая Советам Х. Флэнаган была убеждена, что постановка слишком упрощала драматизм жизни молодого государства: «Согласно заявлению авторов спектакля, современной России предстоит пройти очень непростой путь революционных преобразований, прежде чем новый государственный строй будет поддержан гражданами страны. Однако всей этой сложности и драматичности в постановке я не увидела»[96].

Просоветскую аудиторию разгневало мнение Д.С. Вирека. Журналист смотрел спектакль дважды, и ему он понравился как раз за критическое отображение нашей страны, за антикоммунистическую направленность: «Перед нами молодежь, неглупая, пылкая, которая попалась в паутину идеологии. Она отчаянно пытается бороться с “Красной утопией”. <…> Я увидел Россию, которая сомневается. Однако боюсь, что скоро это делать в России будет просто невозможно. Большевистское правительство становится с каждым днем все менее и менее терпимым»[97]. Полярные мнения экспертов вызвали в зале бурную реакцию, и только речь уважаемого исследователя Г. Даны, дипломатично призвавшего рассматривать постановку вне идеологии, спасла театр от назревавшего скандала.

После этого случая руководство «Гилд» заявило студийцам, что те «позволили себе слишком много вольности по отношению к пьесе»[98]. Допуская неизбежность определенных изменений драматургической основы в процессе создания спектакля, директорат «Гилд» настаивал на том, что неприкосновенность авторского текста превыше любых сценических решений. И только один из членов Комитета директоров «Гилд», сценограф Ли Симонсон, встал на защиту «Красной ржавчины» – студийцам «надо предоставить максимальную свободу при работе с пьесой»[99]. Все же остальные члены руководства были непреклонны, и участь спектакля и самой Студии (!) была решена.

Понятно, что внесенные студийцами изменения в «Ржавчину» Киршона были только поводом, чтобы закрыть чересчур уж необычную для Бродвея постановку. Для аполитичного «Гилд» советская пьеса оказалась «слишком рискованной, чтобы продолжать иметь с ней дело»[100], и в середине февраля 1930 г. она была удалена из репертуара. Не последнюю роль в довольно короткой (65 представлений) сценической жизни единственной постановки Студии сыграли и финансовые опасения руководства «Гилд» в первые месяцы Великой депрессии: многие бродвейские театры в это время закрылись, и надо было выживать в условиях жесткой конкуренции и кризиса. Экспериментальная постановка, вызывающая

неоднозначную зрительскую реакцию, могла испугать респектабельную бродвейскую публику, готовую платить за билеты немалую сумму.

Спектакль уже был снят, но страсти по нему только разгорались. Спустя месяц – в апреле 1930 г. – журнал «Нью мэссиз» обрушился на постановку с резкой критикой слева: «Поскольку до сих пор между Советской Россией и Америкой не заключен договор о защите авторских прав, вот театр "Гилд" и творит с пьесой все что угодно. <…> "Красная ржавчина" – это самая что ни на есть буржуазная пропаганда против Советской России»[101]. Журнал пригрозил, что если следующую готовящуюся к постановке советскую пьесу «Рычи, Китай!» «Гилд» и Г. Биберман так же исказят, то он больше не напечатает ни одной рекламы театра.

Но что более существенно, так это то, что в этом же выпуске «Нью мэссиз» была опубликована обстоятельная статья профессора Г. Даны, в которой отмечалась неправомерность вторжения театра в текст советской пьесы, повлекшая перелицовку его смысла: «Из русского оригинала ясно, что в появлении "ржавчины" виновата не сама революция и не "красные", а буржуазные элементы, нэпманы, т. е. "желтые". Таким образом, постановку следовало бы назвать не "Красная", а "Желтая ржавчина"»[102]. В пользу своего утверждения профессор приводил придуманный театром пролог постановки – с декорациями Кремля и Мавзолея, музыкальным лейтмотивом из «Интернационала» и сирены. А еще через месяц – в мае 1930 г. – уже и умеренно либеральные издания США писали о том, что профессор Г. Дана «обвинил театр "Гилд" во вмешательстве в текст советской пьесы»[103].

«Гилд» оказался в крайне непростой ситуации – под беспрецедентным давлением со стороны общественных страт с разными политическими убеждениями, рискуя потерять зрителя в трудное и без того время. Тем не менее, это не помешало театру в том же 1930 г. обратиться к другой революционной пьесе из Страны Советов – «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова, и опять доверить постановку Г. Биберману.

И все же в истории американского театра «Красная ржавчина» осталась одной из значительных вех. Случилось это благодаря тому, что в работе над ней встретились молодые и амбициозные люди, которые в скором времени образуют ядро легендарного театра «Груп»[104].

Эта постановка представляет собой, пожалуй, первую попытку импорта театральных идей В.Э. Мейерхольда в сценическую практику США, предвосхитив освоение принципов русского режиссера в деятельности театра «Груп».

Тот факт, что спектакль был поставлен на Бродвее еще до официального признания СССР Соединенными Штатами, позволяет говорить, что «Красная ржавчина» сыграла роль, далеко выходящую за пределы лишь театральной истории. Эта постановка положила начало культурному диалогу двух стран, значительно опередив политику и дипломатию.

---

1 Основные тезисы статьи были апробированы автором на XXVI Международной научной конференции «Интертекстуальность, междисциплинарность и межкультурализм в литературе и культуре Америки и Европы», состоявшейся 13-15 мая 2017 г. в Минском государственном лингвистическом университете и организованной Белорусской ассоциацией американских исследований (Беларусь, г. Минск).

2 Напомним, таково официальное название Московского Художественного театра с 1919 г. – МХАТ. Хотя за океаном театр называли МХТ – Moscow Art Theatre, т. е. без «академического».

3 *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 190.

4 Примечательно, что в эти же дни в СССР с размахом праздновалось 50-летие Сталина, в преданности которому клялся и Киршон, подписавший приветственное письмо «Дорогому т. Сталину» (См.: *Громов Е.С.* Сталин: искусство и власть. М.: Эксмо, 2003. С. 91).

5 Дмитрий Алексеевич Щеглов (1898–1963) – советский драматург. Принимал участие в Октябрьской революции, литературную деятельность начал в 1918 г. Драма «Пурга» (1926) – первая оригинальная пьеса Щеглова – неоднократно ставилась в Европе в 1930-е гг.

6 Леонид (?) Снегов (1883–1974) родился в Херсоне, некоторое время был участником знаменитой Первой студии МХТ; в начале 1920-х гг. эмигрировал в США, где сделал успешную кинокарьеру в качестве актера. В его фильмографии такие кинокартины о нашей стране, как «Миссия в Москву» (1943) и «Песнь о России» (1944).

7 См.: The First Law // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com/broadway-production/the-first-law-9397 (дата обращения: 06.05.2017).

8 Цит. по: *Waldau R. S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939). London; Cleveland: Case Western Reserve University, 1972. P. 62.

9 Например, пьеса Киршона «Хлеб» (1931) была посвящена коллективизации, а «Суд» (1933) – росту фашизма в Европе.

10 *Венявкин И.* Советский писатель внутри Большого террора // Арзамас. URL: http://arzamas.academy/mag/334-terror2 (дата обращения: 27.05.2017).

11 Андрей Васильевич Успенский (1902–1978) – советский драматург. Пьеса «Ржавчина», написанная в соавторстве с В.М. Киршоном, стала его первым крупным драматургическим сочинением. Вместе с А.Н. Афиногеновым и В.М. Киршоном стоял у истоков организации Союза советских писателей (секции драматургов). В эпоху Большого террора ему удалось избежать травли и репрессий.

12 *Гудкова В.В.* Киршон В.М. (К творческим биографиям авторов) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 957.

13 *Гудкова В.В.* Зачем люди читают старые пьесы // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 24.

14 «Нэпман» – советский неологизм, образованный из аббревиатуры НЭП и английского слова «man» (человек).

15 *Киршон В.М., Успенский А.В.* Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 420.

16 Там же. С. 450–451.

17 Уточним информацию о сюжете «Ржавчины» в книге С.Д. Черкасского (Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика, с. 399). Во-первых, комсомолка Нина Верганская не является официальной супругой Терёхина – он женат на крестьянке Ольге, которая разыскивая мужа, вместе с сыном появляется в столице (Эпизод четвертый). Во-вторых (и это принципиальное, идейное отличие сюжета пьесы от реального происшествия, положенного в ее основу), Терёхин не доводит Нину до самоубийства, а убивает ее из револьвера.

18 О постановке «Ржавчины» в Париже см.: *Гудкова В.В.* К истории рецепции советской драматургии в Париже в 1920–1930-е годы («Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского на сцене театра «Авеню») // От текста – к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков. М.: ОГИ, 2006. С. 149–177; *Балаховская Е.И.* Спектакль о советской жизни: Французские критики о постановке «Ржавчины» в театре мадемуазель Фальконетти // От текста – к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков, с. 178–192.

19 Выделим лишь упомянутый монументальный труд С.Д. Черкасского, в котором американская постановка «Ржавчины» рассмотрена в перспективе создания театра «Груп», а также в свете режиссерско-педагогической деятельности Л. Страсберга; книга снабжена пятью редкими фотографиями спектакля, см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика, с. 397–401. Однако в основе анализа постановки «Ржавчины» у С.Д. Черкасского лежит информация из источника: *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Alfred A. Knopf, 1990. P. 24–27. И вслед за американским автором отечественный исследователь повторяет некоторые неточности и ошибки.

20 Генри Уодсворт Лонгфелло Дана (Henry Wadsworth Longfellow Dana, 1881–1950) – известный американский исследователь советского театра, профессор, стоял у истоков американской советологии. Назван в честь знаменитого американского поэта Г.У. Лонгфелло (1807–1882). Неоднократно посещал СССР для изучения советского театра: 1927–1928 (одногодичный грант) и 1935, 1936 (приезжал на Московский театральный фестиваль). Автор ряда работ по советскому театру: «Справочник по советскому театру» («Handbook on Soviet Drama», 1938), «Театр в России военного времени» («Drama in Wartime Russia», 1944), а также вступительных статей к нескольким американским изданиям советских пьес. Кроме этого выступал с циклом публичных лекций о советском театре. В начале 1940-х – сотрудник журнала «Russian Review», симпатизировавшего Советскому Союзу.

21 *Dana H. W. L.* Yellow Rust: The History of a Crime // New Masses. 1930. April. Vol. 5, № 11. P. 6–7.

22 См.: *Киршон В.М.* За социалистический реализм в драматургии // *Киршон В.М.* О литературе и искусстве (Статьи и выступления). М.: Художественная литература, 1967. С. 142–143.
23 Там же. С. 142.
24 *Kirshon V.* Bread // Six Soviet Plays (Ed. by Eugene Lyons). Boston; NY: Houghton Mifflin Company, 1934. P. 225–310.
25 *Клейман Ю.А.* Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 82.
26 Знаменитый французский режиссер Жак Копо (1879–1949) сначала гастролировал в США в течение двух лет (1917–1919) со своим театром «Старая Голубятня». В 1927 г. специально приехал в Нью-Йорк для постановки в театре «Гилд» своей инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1927).
27 Рубен Мамулян (1897–1987) – режиссер театра и кино, наш соотечественник. Посещал занятия Е. Б.Вахтангова, с 1923 г. – в Америке. В театре «Гилд» работал с 1927 г. и поставил здесь более десятка спектаклей. Среди них – «Порги» (1927), «Месяц в деревне» (1930) и знаковый мюзикл «Оклахома!» (1943).
28 Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1954) поставил в театре «Гилд» пьесы «Благовещение» П. Клоделя (1922), «Счастливчик» А. Милна (1923) и «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1923). Этот сезон положил начало работе русского режиссера на Бродвее, впоследствии поставившего там еще шесть спектаклей.
29 Алла Назимова (1897–1945) – актриса театра и кино, родилась в Ялте. Некоторое время училась актерскому мастерству у К.С. Станиславского в МХТ, с 1906 г. – в США. За океаном стала подлинной звездой американской сцены и экрана, сыграв значительную роль в творческой судьбе трех драматургов США – Ю. О'Нила, Т. Уайлдера и Т. Уильямса.
30 *Clurman H.* The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties. NY: Da Capo Press, 1983. P. 27.
31 Цит. по: *Hirsch F.* A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio. NY: Da Capo Press, 2001. P. 70.
32 Подробней о Д.П. Бейкере см.: *Цимбал И.С.* Джордж Пирс Бейкер – «отец американской драматургии» // Американская драматургия: новые открытия. Материалы международной научно-практической конференции (25–27 ноября 2011, Санкт-Петербург). СПб.: СПбГАТИ, 2012. С. 8–15.
33 Например, см.: Американский театр [Герберт Биберман] // Новый зритель. 1927. № 45. С. 15; *Биберман Г.* Театральные университеты в Америке // Современный театр. 1927. № 12. С. 187; *Биберман Г.* Театр масс // Новый зритель. 1928. № 1. С. 7.
34 Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке [вдове драматурга С.М. Третьякова. 20 мая 1962 г.] // *Третьяков С.М.* Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 168.
35 Там же. С. 172.
36 *Мейерхольд В.Э.* Беседа с американским режиссером Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТИМ в США [Развернутый план]. РГАЛИ. Ф. 998, оп. 1, ед. хр. 533.
37 Линн Риггс (Lynn Riggs, 1899–1954) – американский писатель, поэт и драматург. Пьеса «Зеленеют сирени» («Green Grow the Lilacs») – самая известная в его творчестве, в 1943 г. на ее основе в «Гилд» вышел мюзикл «Оклахома!», определивший эпоху в театре США. Здесь впервые удалось соединить ранее разрозненные элементы мюзикла в единое целое. «Актеры оставались драматичными, когда они пели и танцевали, и сохраняли музыкальный ритм, когда произносили прозаический текст. Мюзикл перестал состоять из эффектных номеров, искусственно нанизанных на банальный сюжет» (*Клейман Ю.А.* Американская режиссура первой трети XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 87). «Оклахома!» выдержала 2212 представлений – с марта 1943 по май 1948 г.
38 *Williams J.* Stage Left. NY: Charles Scribner's Sons, 1974. P. 52.
39 *Пожарский Н.И.* Советская художественная литература за рубежом (Библиографический обзор) // Иностранная книга. 1935. № 2. С. 71.
40 Об этой особенности пьесы Киршона, как и всей ранней советской драматургии см.: *Гудкова В.В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 375.
41 Клеон Трокмортон (Cleon Throckmorton, 1897–1965) – американский театральный художник, творческие поиски которого вошли в историю сценографии мирового театра XX в. Один из наиболее ярких представителей движения молодых театральных художников «новая сценография» 1920-х гг.
42 Напомним, двуглавый орел на Спасской башне был заменен красной звездой лишь в 1935 г., т. е. после бродвейского проката «Красной ржавчины».
43 Примечательно, что мелодию «Интернационала» в эти годы исполняли и Кремлевские куранты, звучала она в полдень. Ср. слова одного из героев другой советской пьесы этого периода – «Сусанна Борисовна» Д. Чижевского: «Да уж, полегло тут наших… лежат, вот они теперь, миляги, под стеной… И хорошо у них: цветы на могилах, деревца качаются и тихо… (Бой часов на Спасской башне). *И на Спасской*

башне… часы выбивают “Интернационал”… свое… родное… (Бой стихает) [курсив мой. – *М.Г.*]». (Цит. по: *Чижевский Д.* Сусанна Борисовна // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 657).

44 См.: *Клейман Ю.А.* Американская режиссура первой трети XX века, с. 66–72.

45 Биберман побывал в Мавзолее 6 октября 1927 г.: «6-го числа мы посетили Мавзолей в 5 часов вечера» (ГА РФ. ВОКС 5283.8.62. Отчеты и дневники гидов-переводчиков по обслуживанию иностранцев за 1927–1929 гг. 340 л. (2.9.27–20.10.29). Л. 12, отчет № 106 8/Х-27 г.).

46 *Гудкова В. В.* К истории рецепции советской драматургии в Париже в 1920–1930-е годы («Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского на сцене театра «Авеню») // От текста – к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков, с. 155.

47 *Kirchon V., Ouspensky A.* Red Rust. NY: Brentano's Publ., 1930. P. 5.

48 Ibidem. P. 3.

49 *Dana H. W. L.* Yellow Rust: The History of a Crime // New Masses. 1930. April. Vol. 5, № 11. P. 7.

50 Напомним, в 1929 г. Мавзолей Ленина был еще деревянным (второй, временный вариант: август 1924–1929). Ныне существующий вид Мавзолея из железобетона с облицовкой гранитом и мраморной отделкой – это третий вариант (1930 – по настоящее время). Архитектор всех вариантов – А. В. Щусев.

51 *Waldau R. S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939). London; Cleveland: Case Western Reserve University, 1972. P. 63.

52 *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Alfred A. Knopf, 1990. P. 25.

53 См.: *Brown J. M.* Two on the Aisle: 'Red Rust' // New York Evening Post. 1930. 4 January. P. 14.

54 В пуританской Америке аборты были легализованы решением Верховного суда только в 1973 г.

55 См.: *Гудкова В.В.* Дети и старики: Антропологическая разметка нового времени // Театр. 2006. № 4. С. 130–138.

56 Пьесы В. М. Киршона на зарубежной сцене // Театр и драматургия. 1934. № 4. С. 31–32.

57 *Бородина О.К.* Владимир Киршон (Очерк жизни и творчества). Киев: Изд-во Киевского университета, 1964. С. 21.

58 *Литовский О.Е.* О. Любимов-Ланской // Театр. 1958. № 3 (март). С. 123.

59 *Киршон В.М., Успенский А.В.* Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 462.

60 Там же. С. 463.

61 См.: *Гудкова В.В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов, сс. 292–293, 297, 299–300.

62 Например, см.: *Steinmetz S.* Yiddish and English: A Century of Yiddish in America. Alabama: Bonanza Books, 1986. P. 19–21.

63 Гейл Сондергаард (Gale Sondergaard, 1899–1985) – американская актриса датского происхождения, обладательница премии «Оскар» за лучшую женскую роль второго плана (1937, роль Фэйт Палеологус в фильме «Энтони Несчастный»). В 1930 г., после проката постановки «Красная ржавчина», Сондергаард вышла замуж за Г. Бибермана. В эпоху маккартизма актриса была в «черном списке».

64 *Киршон В.М., Успенский А.В.* Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг., с. 484.

65 *Kirchon V., Ouspensky A.* Red Rust. NY: Brentano's Publ., 1930. P. 90.

66 Ibidem.

67 См.: *Гудкова В.В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов, с. 207–208.

68 Аналог хорошо известного «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!».

69 *Kirchon V., Ouspensky A.* Red Rust. NY: Brentano's Publ., 1930. P. 22.

70 *Киршон В.М., Успенский А.В.* Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг., с. 465.

71 *Kirchon V., Ouspensky A.* Red Rust. NY: Brentano's Publ., 1930. P. 151.

72 *Ruhl A.* The Theatre: *Red Rust*, a Play of Soviet Russia, Given by Theatre Guild Studio at the Martin Beck // New York Herald Tribune. 1929. 18 December. P. 22.

73 Ibidem.

74 *Brown J. M.* Two on the Aisle: *Red Rust* // New York Evening Post. 1930. 4 January. P. 14.

75 *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика, с. 399.

76 *Brown J.M. Red Rust* Presented by the Theatre Guild Studio // New York Evening Post. 1929. 18 December. P. 14.

77 *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика, с. 88.

78 *Clurman H.* The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties. NY: Da Capo Press, 1983. P. 27.

79 [Advertisement] // New Masses. 1930. February. Vol. 5, № 9. P. 15.

80 *Hickerson H.* Theatre // New Masses. 1930. February. Vol. 5, № 9. P. 15.

81 Ibidem. P. 14.

82 Цит. по: *Waldau R.S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939), p. 64.

83 *Robert Littell.* New York World. 1929.

18 December. Цит. по: *Waldau R.S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939), p. 64.

84 *Hutchens J.* The World of Things Overdone (Broadway in Review) // Theatre Arts Monthly. 1930. № 1 (January). P. 107.

85 *Red Rust* Is Given by Theatre Guild // New York Times. 1929. 18 December. P. 31.

86 *Waldau R.S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939), p. 64.

87 Следует подчеркнуть, что жанр мелодрамы был органичен, соприроден театральной эстетике Бродвея. Специфика американского театра (пуританская мораль, особенности исторического развития страны, коммерческий характер постановок и т. д.) сделала здесь мелодраму основным сценическим жанром: «Поскольку театральное общественное сознание американца не хранило в памяти ни драматургического фольклора, ни народной трагедии Ренессанса, ни полноценной классицистической и просветительской трагедии XVII–XVIII вв., привкус мелодрамы остался неустранимым колоритом американской драмы XX в.». (*Смирнов Б.А.* Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 6).

88 *Гудкова В.В.* К истории рецепции советской драматургии в Париже в 1920–1930-е годы («Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского на сцене театра «Авеню») // От текста – к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков, с. 165.

89 *Венявкин И.* «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2011. № 2. С. 156.

90 *Hutchens J.* The World of Things Overdone (Broadway in Review) // Theatre Arts Monthly. 1930. № 1 (January). P. 107.

91 *Bigsby C. W. E.* A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Vol. I. 1900–1940. NY: Cambridge University Press, 1983. P. 121.

92 Определение из газеты «Нью-Йорк геральд трибюн» («New York Herald Tribune»). Цит. по: *Hirsch F.* A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio, p. 70.

93 *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Alfred A. Knopf, 1990. P. 26.

94 Холли Флэнаган (Hallie Flanagan, 1890–1969) – американский театральный продюсер, режиссер и писательница. Так же как и Биберман, училась у Д.П. Бейкера, но не в Йельском университете, а в его знаменитой Мастерской'47 Гарвардского университета. В 1926–1927 годах для изучения современного театра, опять же, как и Биберман, была в Европе, побывала и в советской России, где познакомилась с К.С. Станиславским, А.Я. Таировым и В.Э. Мейерхольдом. Именно творчество последнего произвело на нее особое впечатление. В годы Великой депрессии (уже после проката «Красной ржавчины») руководила деятельностью театров Федерального проекта (1935–1939). В 1938 г. была вызвана в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности.

95 Джордж Сильвестр Вирек (George Sylvester Viereck, 1884–1962) – немецко-американский поэт, журналист, в период Второй мировой войны находился в американской тюрьме, отличался пронацистскими взглядами. Интервьюировал многих известных современников: политиков – П. фон Гинденбурга, А. Гитлера и Б. Муссолини; ученых – А. Эйнштейна и З. Фрейда; драматургов Б. Шоу, Г. Гауптмана, А. Шницлера и др. Незадолго до премьеры «Красной ржавчины» – в начале 1929 г. – побывал в Москве.

96 Цит. по: A Symposium on the Guild's *Red Rust* // New York Evening Post. 1930. 18 January. P. M9.

97 Ibidem.

98 *Waldau R.S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939), p. 65.

99 Цит. по: *Waldau R. S.* Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939), p. 65.

100 *Sievers W.D.* The Group Theatre of New York City, 1931–1941. Dissertation…for the degree of master of arts. Leland Stanford Junior University. 1944. P. 303.

101 *Gold M.* Notes of the Month // New Masses. 1930. April. Vol. 5, № 11. P. 4.

102 *Dana H. W. L.* Yellow Rust: The History of a Crime // New Masses. 1930. April. Vol. 5, № 11. P. 6.

103 *Brown J.M. Red Rust* as Acted in Moscow and New York – H. W. L. Dana Accuses the Guild of Tempering With Its Text // New York Evening Post. 1930. 13 May. P. 14.

104 К сожалению, автору статьи неизвестны причины, по которым в театр «Груп», созданный вскоре после окончания проката «Красной ржавчины», не вошел Г. Биберман. Состав руководителей Студии театра «Гилд» отличался от «Груп» именно тем, что место Бибермана в новом предприятии занял Ли Страсберг, став его главным режиссером и педагогом актерского мастерства.