

Максим Гудков

«Бронепоезд» по-мейерхольдовски: постановка пьесы Вс. Иванова в Калифорнии (1930)

**Еще полвека назад – в 1970 г. –
отечественный историк театра
Б.И. Зингерман утверждал: «До сих пор
мы не представляем себе достаточно
отчетливо, как широко и прочно вошли
в эстетику и практику мирового театра
открытия, сделанные Мейерхольдом на
разных этапах его сложного творческого
пути, как тесно связаны с его именем
самые различные достижения
театральных новаторов, начиная
с двадцатых годов и вплоть до наших
дней»¹.**

Эта статья продолжает исследование автором проблемы инкорпорирования в сценическую практику США идей В.Э. Мейерхольда². Ранее нам уже доводилось затрагивать вопрос их освоения в режиссерской деятельности американского мейерхольдовского последователя Герберта Бибермана (1900–1971)³, обратившегося к советской драматургии – пьесам «Константин Терехин» («Ржавчина») В.М. Киршона и А.В. Успенского (1929) и «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1930)⁴, – а также в сценической практике Мэриона Геринга (1901–1977) и Луиса Лозовика (1892–1973), поставивших в 1926 г. в Чикаго «Газ» Г. Кайзера⁵.

Хотя «американцы могли впервые прочитать о Мейерхольде еще в 1915 г., когда в “Нью-Йорк таймс” появилась статья о нем»⁶, реальное знакомство (пусть и заочное) Нового Света и режиссера из России случилось на десять лет позже. С 27 февраля по 15 марта 1926 г. в Нью-Йорке прошла Международная театральная выставка (*International Theatre Exposition*), которая впервые наглядно познакомила американцев со сценическим конструктивизмом Европы и Советского Союза. «Искусство сценографии демонстрирует свои новейшие “ереси” (Международная театральная выставка, на которой представлены модели конструктивистских и кубистических декораций из Старого Света)»⁷ – так называлась объемная статья, появившаяся накануне открытия выставки в авторитетной газете *The New York Times*. Ее автор, крупнейший критик и театральный деятель Кеннет Макгоуэн (1888–1963), который впоследствии – в 1930 г. – войдет в так называемый Комитет по организации гастролей Государственного театра имени В. Мейерхольда (ГосТИМ)⁸ в США, в преддверии выставки назвал Мейерхольда в числе новых (!) для Америки имен.

Выставка проходила под эгидой ведущих американских театров того времени: бродвейского *Theatre Guild* и основных участников движения «малых театров» (*Little Theatre Movement*), направленного против коммерциализма Бродвея, – *Provincetown Players* (1915–1922), *Greenwich Village Theatre* (1917–1930), *Neighborhood Playhouse* (1915–1927). География экспозиции включала шестнадцать стран, среди них – кроме СССР и США – числились Австрия, Чехословакия, Франция, Германия, Голландия, Италия, Швеция, Бельгия, Латвия, Югославия и Польша. Американская секция была представлена в том числе работами таких театральных художников, как Роберт Эдмонд Джонс (1887–1954), Ли Симонсон (1888–1967), Джо Мильзинер (1901–1976) и Мордекай Горелик (1899–1990). Все эти художники к открытию нью-йоркской

Международной театральной выставки уже преодолели этап ученичества у европейцев (прежде всего у англичанина Г. Крэга, швейцарца А. Аппиа, немца М. Рейнхардта) и предложили собственные идеи организации сценического пространства. Неслучайно движение, рожденное их экспериментами, называлось по-английски *The New Stagecraft*, что означает «Новое искусство (мастерство) постановки спектакля», не сводясь лишь к одной сценографии. «В результате американский театр обрел стилистическое разнообразие, кассовым зрелищам Бродвея и фотографическому реализму постановок Д. Беласко, уходящих корнями в XIX в., оппонировали спектакли экспрессионизма»⁹.

На церемонии открытия нью-йоркской выставки известный австрийский архитектор, теоретик и практик сценографии Фредерик Кислер (1890–1965), инициировавший и организовавший ее, в своей речи сформулировал одну очень важную для нашего исследования мысль, на первый взгляд парадоксальную: «Привезя эту выставку в Нью-Йорк, я хочу представить здесь совершенно молодое театральное движение Европы. В этом я нахожу резон хотя бы потому, что мы – театральные художники Старого Света – смотрим на Америку как на место, где рождаются новые идеи и новый мир, в том числе и театральный. Поэтому то, что мы вам привезли, является для вас новым, и все же оно ваше – ибо рождено вашим пытливым беспокойным духом»¹⁰.

Хотя Советский Союз на выставке в Нью-Йорке был представлен разными театрами (Московский Камерный театр, Театр Революции, Московский театр для детей, Ленинградский академический театр драмы, театр «Березиль» и др.) и отдельными художниками (Г.Б. Якулов, А.В. Лентулов, М.Ф. Ларионов, И.И. Нивинский, И.М. Рабинович, А.А. Экстер и др.) – советская секция была самой большой¹¹, – главным открытием выставки единодушно было признано конструктивистское искусство Мейерхольда. Здесь показывались как материалы ТИМа (макет сценографии «Леса», афиши, фотографии спектаклей, портрет Мейерхольда и З.Н. Райх), так и работы мейерхольдовских художников (Л.С. Поповой к «Великодушному рогоносцу» и В.Ф. Степановой к «Смерти Тарелкина»).

Этому успеху во многом способствовали два предшествовавших выставке события в Европе. Первым из них стало признание ТИМа на проведенной с апреля по октябрь 1925 г. в Париже Международной выставке художественно-декоративных искусств (*L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*)¹², где были представлены



Мэрион Геринг. Фото 1920-х гг.

макеты, эскизы костюмов и фотографии мейерхольдовских постановок «Смерть Тарелкина», «Великодушный рогоносец», «Земля дыбом», «Лес», «Д. Е.» и «Озеро Люль»¹³. Вторым событием, повлиявшим на успех ТИМа на выставке в Нью-Йорке, стал дважды прочитанный в октябре 1925 г. в Германии доклад А.А. Гвоздева «Мейерхольд и новый театр»¹⁴. Именно эти два фактора, способствовавшие известности мейерхольдовского театра на Западе, выделяет современный историк театра С.Г. Сбоева: «Интерес западного мира к этому советскому режиссеру-новатору усилился после того, как в 1925 г. на Всемирной выставке в Париже ТИМ <...> получил высшую награду, а в Камерном театре Макса Рейнхардта (т.е. *Berliner Kammerspiele*. – М. Г.) и Берлинском университете с докладами о методе Мейерхольда выступил глава ленинградской театроведческой школы А.А. Гвоздев»¹⁵.

Как же в США осваивали идеи «главного представителя самой интересной и многообещающей “ереси” новейшего сценического искусства – конструктивизма»¹⁶ Мейерхольда?

«Первой ласточкой» в этом отношении сами американцы признают работу такого мейерхольдовского ученика, как Мэрион Максимилианович Геринг (1901–1977). Находясь рядом со своим учителем с 1921 по 1924 г., он был свидетелем создания главных конструктивистских спектаклей Мейерхольда: «Великодушного рогоносца» и «Смерти

Тарелкина» (оба 1922 г.), «Земли дыбом» (1923), «Леса» и «Д.Е.» (1924), «Учителя Бубуса» (1925). Эмигрировав в США, М. Геринг поставил в духе конструктивизма Мейерхольда в чикагском *Goodman Memorial Theatre*¹⁷ экспрессионистическую пьесу немецкого драматурга Георга Кайзера (1878–1945) «Газ» о восстании на заводе, производившем отравляющий газ. Американская премьера драмы Кайзера¹⁸ состоялась за месяц до открытия нью-йоркской Международной театральной выставки – 28 января 1926 г. Именно от этой постановки Макгоуэн ведет счет театральному конструктивизму в США, назвав работу Геринга «чистым (*simon-pure*) конструктивизмом, ...первым настоящим примером конструктивизма в Америке»¹⁹.

М. Геринг родился в Ростове-на-Дону; свой творческий путь он начал в возрасте шестнадцати лет как киноактер, через два года работы в качестве мимиста стал помощником режиссера, а затем кинорежиссером. Увидев работы Геринга в Петрограде, Мейерхольд пригласил его в Москву, где тот поступил к Мастеру на учебу. В списке слушателей первого курса Высших государственных режиссерских мастерских за 1921 г. его имя значится с одной измененной буквой в фамилии – «Гезинг М.М.» – и почему-то зачеркнуто²⁰. Впоследствии в течение нескольких лет он был помощником Мейерхольда, принимал участие в спектаклях своего учителя в Театре ГИТИСа²¹. В 1924 г. Геринг приехал в Америку в качестве члена советской торговой комиссии по сибирским мехам²² и решил там остаться, пробуя свои силы на заокеанской сцене. Поначалу не владея английским, он режиссировал посредством языка жестов и фраз на немецком и французском, но чуть позже выучил английский.

Постановку уже упомянутого спектакля «Газ» Геринг осуществил вместе со сценографом – тоже бывшим нашим соотечественником – Луисом Лозовиком (1892–1973), который в 1922 г. вновь побывал в Москве, где встретился с В.Е. Татлиным, К.С. Малевичем и смотрел в ТИМЕ «Великодушного рогоносца». Под влиянием советских впечатлений, главным образом конструктивизма, он обратился к эстетике современного ему «века машин», урбанистической и индустриальной тематике, поданной в оптимистическом ключе. Именно полуабстрактные мотивы «машинных орнаментов» стали основой сценографического решения Лозовика в постановке «Газ». Вдохновившись индустриальным ландшафтом Америки, он сочинил к пьесе Кайзера сценографию, представляющую собой (по его словам) «кристаллизацию видения, сформированного жестким геометрическим узором американского города»²³.



Лозовик Л. Подготовительный рисунок к эскизу сценографии спектакля «Газ». Goodman Memorial Theatre. Чикаго, 1926

Успех постановки «Газ» был таков, что Ю. О’Нил мечтал увидеть в режиссуре Геринга, в том же Чикаго, премьеру своей новой пьесы «Лазарь смеялся» (1925). В письме к сценографу М. Горелику драматург 8 декабря 1926 г. сообщал: «Ты знаешь Геринга, русский, который работал с Мейерхольдом, – поставил “Газ” Кайзера в Чикаго прошлой весной (неточность О’Нила: на самом деле раньше – в конце января. – М. Г.)? Он будет режиссировать “Л.” (т.е. пьесу «Лазарь смеялся». – М. Г.), если спектакль будет поставлен там»²⁴. Однако эта постановка по разным причинам не состоялась²⁵. После успеха «Газа» с 1928 г. Геринг переехал из Калифорнии в Нью-Йорк, где активно ставил спектакли на Бродвее²⁶, а параллельно успешно реализовывал себя в качестве киноактера в Голливуде.

В том же 1928-м в СССР вышла книга Геринга «Хэп, хэп, мистер!»: очерки искусства Америки». В ней же сообщалось следующее: «Материалом... послужили письма и статьи Мариана Геринга, отправившегося в Америку для изучения американского театра и работающего в настоящее время в нескольких чикагских театрах. Этот сырой материал был обработан Рюриком Роком²⁷. Когда же материала накопилось достаточное количество, то часть его была превращена в настоящую книгу»²⁸. Давая оценку современному ему состоянию сцены США, Геринг сравнивал его прежде всего с театром своего советского учителя:



Янис Мунцис. Фото 1930 г.

«Мейерхольд в своем театре орудует сейчас элементами почти американского театра, но, кроме того, он знает, “что надо делать” и “что такое театр”, чего у американцев нет. Мы почти убеждены в том, что театр Мейерхольда в Америке может создать эпоху и послужить первой платформой для организации американского театра; весь остальной европейский театр – чужд, по существу, Америке»²⁹. Заканчивал свою книгу ученик Мейерхольда призывом к «советскому театральному вторжению»: «В Америке есть все для театра, только нет самого театра. Американский театр ждет своего Колумба. Надо взяться за открытие театральной Америки. К этому имеются все предпосылки. Тем более, что социальная и даже революционная роль молодого американского театра несомненна. Обратите внимание на это, товарищи, ведающие нашим театральным просвещением, чтобы советский театр мог повести работу по завоеванию американского интереса к Советской России, чтобы советские культурные завоевания “рынку всех рынков”, “стране всех стран” сказал бы: “Хэп, хэп, мистер!” – обратите внимание, “что сделала Советская Россия на фронте культуры”. Хэп, хэп, мистер!»³⁰

К такому «вторжению» Геринг и сам был причастен, подключившись чуть позже – в 1930 г. – к рекламной кампании планировавшихся в том же году гастролей ГосТИМа в США. Благодаря ему была организована – как это любил делать Мейерхольд – якобы утечка информации, и пресса Нью-Йорка тотчас поспешила анонсировать сенсационную новость: «Согласно сообщению, полученному Мэрионем Герингом

в письме от В.Э. Мейерхольда, российский режиссер и его московская труппа могут приехать в Нью-Йорк в следующем сезоне, чтобы представить “Ревизора” Гоголя, “Лес” Островского и французскую пьесу (т.е. «Великодушного рога носца» Ф. Кроммелинка. – М. Г.)»³¹; «В следующем сезоне планируется привезти сюда В.Э. Мейерхольда и его российскую труппу. Хотя пока ничего определенного не решено, Мэрион Геринг, друг известного режиссера, получил письмо от Мейерхольда о том, что тот может нанести нам визит в начале сезона и привезти с собой нескольких своих известных актеров. Пьесы, которые он намеревается представить здесь, – это знаменитая комедия Гоголя “Ревизор”, являющаяся сатирой на старую, дореволюционную чиновничью Россию, а также “Лес” Островского»³².

Таким образом, М. Геринг явился первым театральным деятелем, предпринявшим попытку использования в сценической практике США идей Мейерхольда. Значительно расширяет этот список сценограф М. Горелик: «Яркими примерами мейерхольдовского конструктивизма, который возник на наших берегах, могут служить работы следующих сценографов: Луиса Лозовика к постановке “Газ” по Кайзеру в чикагском *Goodman Memorial Theatre* (1926); Вудмена Томпсона (1889(?)–1955) к бродвейской постановке комедии МакЭвоя “Бог любит нас” в *Actors Theatre* (1926); Дональда Оенслэгера (1902–1975) к спектаклю “Вертушка” по пьесе Ф.Е. Фарраго в *Neighborhood Playhouse* (1927); и Мордекай Горелика к фарсу Дж.Г. Лоусона “Громкоговоритель”, поставленного *New Playwrights’ Theatre* (1927)»³³.

В этом списке сценографов, последовательно применявших идеи конструктивизма на сцене США, нет другого прямого ученика Мейерхольда – латыша Яниса Мунциса (1886–1955), потому что в 1926 г. он только прибыл в Соединенные Штаты.

Во время Первой мировой войны с приближением линии фронта к Латвии многие латышские творческие деятели эвакуировались за пределы своей родины. В 1916 г. Я. Мунцис прибыл в Петроград, где стал работать помощником декоратора в Мариинском и Михайловском театрах, а также оформил несколько спектаклей Нового Петроградского латышского театра. После его закрытия в мае 1918 г. Мунцис вместе с частью труппы этого театра образовал Коммунистический театр при 6-м Латышском стрелковом полку. Там он стал сценографом лучшей работы театра – спектакля «Власть» по пьесе А.В. Луначарского «Королевский брадобрей»³⁴.

Однако судьбоносным событием для Мунциса явилась встреча с В.Э. Мейерхольдом, с которым он начал активно сотрудничать сперва в Мариинском театре, а потом (осенью 1918 г.) поступил к нему учиться на только что открывшиеся Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП)³⁵. Учеба у Мейерхольда и опыт нахождения в эпицентре Гражданской войны в России (когда дивизии А.И. Деникина и бывшего главы Временного правительства А.Ф. Керенского наступали на Петроград в 1918 г.) существенным образом отразятся (как мы увидим позже) на художественном и личностном мировоззрении Мунциса и, в частности, на его работе над ивановским «Бронепоездом».

Целью создания петроградского КУРМАСЦЕПа являлось воспитание будущих мастеров, призванных обновить современное театральное искусство, включая разработку новой актерской техники. Основным курсом здесь было сценоведение, которое «по Мейерхольду, теоретически определяло пути создания спектакля: задачи постановочной концепции, работу над текстом, изучение творческой и сценической истории пьесы, организацию системы образов в пространстве и во времени, в темпе и ритме, в структуре действия»³⁶. Мунцис пришел в КУРМАСЦЕП с уже солидным театральным багажом – ему было уже тридцать два года. Сохранившиеся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства фотографии КУРМАСЦЕПа позволяют утверждать, что будущий сценограф американского «Бронепоезда» являлся, пожалуй, самым взрослым участником этого учебного заведения³⁷.

Основываясь на воспоминаниях однокурсника Мунциса по КУРМАСЦЕПу В.В. Дмитриева, в будущем ставшего крупнейшим театральным художником, исследователь Н.Н. Чушкин отмечал уникальность мейерхольдовских курсов в Петрограде: «Это учреждение меньше всего напоминало учебное заведение. Мейерхольд читал лекции – необычно, анархически, увлекательно. Общение с Всеволодом Эмильевичем много дало. Дмитриев научился не “украшению” сцены, а *построению* самого спектакля. Был режиссерский уклон. Делали экспликации, наброски, которые не преследовали самостоятельных декоративных целей, а должны были служить выявлением режиссерского задания»³⁸.

Другим учителем Мунциса в КУРМАСЦЕПе был известный художник К.С. Петров-Водкин, «превосходный педагог и мастер живописи», который «давал своим ученикам хорошую школу, определенный метод,



Групповая фотография Курсов мастерства сценических постановок.
Петроград, 1920

систему знаний», а также «ненавидел бытового реализм, считая его обязательщиной», и «передвижники были для него – ничто»³⁹. Вслед за Мейерхольдом Петров-Водкин прививал своим ученикам КУРМАСЦЕПа особую любовь к внешней форме, за что впоследствии был так же шельмован как формалист.

Мунцис в числе других учащихся КУРМАСЦЕПа оказался вовлечен во многие знаковые проекты Мейерхольда, наиболее значимым из которых стала петроградская постановка «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского в оформлении супрематиста К. Малевича (преьера 7 ноября 1918 г.). Поэт и один из основоположников русского футуризма вошел в круг общения латыша: «Маяковский хорошо знал Мунциса и нередко его упоминал в своих беседах»⁴⁰.

В 1920 г. Мунцис возвращается в Латвию и работает сценографом в рижском *Dailes teātris*⁴¹. Как убедительно доказала в своей докторской диссертации современный латышский исследователь Е. Родина, «будучи учеником Мейерхольда, Мунцис оказал на *Dailes teātris* колоссальное влияние, привнес в его творческий метод конструктивистские идеи Мейерхольда»⁴². К слову сказать, руководство *Dailes teātris* приглашало к себе в сезоне 1929/30 гг. В. Мейерхольда⁴³ (правда, к этому времени

Мунцис в этом театре уже не работал, он был тогда в США), однако сотрудничество *Dailes teātris* с Мейерхольдом так и не состоялось.

Вслед за своим учителем Мунцис постулирует отказ от иллюзионизма и жизнеподобия на сцене: «Психологический театр А.П. Чехова больше не соответствует актуальным поискам. <...> Следует выбирать пьесы, богатые театральными элементами, которые необходимо воплощать в трехмерном сценическом пространстве, где кинетическое движение актера вписывается в общую композицию»⁴⁴.

Вскоре к Мунцису приходит международное признание. В 1925 г. он получает Гран-при в Париже на Международной выставке художественно-декоративных искусств за свои макеты к спектаклям *Dailes teātris* (среди них «Отелло» и «Венецианский купец» У. Шекспира, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и «Дантон» Г. Бюхнера) – это была крупная победа театрального искусства Латвийской Республики. В следующем, 1926-м, году работы Мунциса также были с успехом представлены на Международной театральной выставке в Нью-Йорке⁴⁵, тогда же он и приехал в Соединенные Штаты, поселившись в Голливуде.

В этом же штате Калифорния, в небольшом городке Пасадена вблизи Лос-Анджелеса Мунцис работал в течение семи лет (1926–1932) в *Pasadena Playhouse*. На сценической карте США этот театр занимает уникальное место: как и ранее упомянутый чикагский *Goodman Memorial Theatre*, он принадлежал движению «малых театров». *Pasadena Playhouse* был организован в 1917 г. молодым актером, режиссером, театральным педагогом Джилмором Брауном (1886–1960) и продолжает работать по сей день⁴⁶. Здесь ставилось то, за что коммерческий театр США никогда бы не взялся. Именно в *Pasadena Playhouse* состоялась в 1928 г. мировая премьера пьесы О'Нила «Лазарь смеялся», постановку которой драматург изначально хотел доверить М. Герингу в чикагском *Goodman Memorial Theatre*. В этом же театре впервые были сыграны три пьесы У. Сарояна – «Прыжок в завтрашнее утро»⁴⁷ (*Across The Board on Tomorrow Morning*, 1941), «Джим Денди»⁴⁸ (*Jim Dandy, Fat Man in a Famine*, 1944), «Приличное рождение, счастливые похороны» (*A Decent Birth: A Happy Funeral*) – и две ранние драмы Т. Уильямса – «Ты тронул меня!» (*You Touched Me!*, 1943) и «Очищение» (*The Purification*, 1944). Здесь также активно ставилась новая европейская драма и иногда современная драматургия из Советской России (помимо исследуемого «Бронепоезда 14–69» Вс. Иванова в *Pasadena Playhouse* в 1935 г. поставили водевиль В.П. Катаева «Квадратура круга»). Кроме того, в этом театре в сценографии

Я. Мунцис шла прославленная благодаря Е.Б. Вахтангову и его постановке в театре-студии «Габима» – как в России, так и в США, куда «Габима» эмигрировала в 1926 г., – пьеса С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук»), известная в нашей стране под названием «Гадибук».

Во второй половине 1929 г. Мунцис предложил внести в репертуар *Pasadena Playhouse* пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69». Когда им уже придумывалась сценография и вовсю шли репетиции, он, как подданный Латвийской Республики, связывается из США с Обществом культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии⁴⁹ о содействии перед ВОКСом⁵⁰ в получении разрешения на постановку «Бронепоезда» в театре *Pasadena Playhouse*. 18 января 1930-го латвийское Общество телеграфирует в ВОКС: «Латышский режиссер <sic!> Мунцис из Калифорнии просит разрешения поставить “Бронепоезд” Иванова. Телеграфируйте ответ»⁵¹. 21 января в Москве получили ответ из Риги: «Автор “Бронепоезда” Иванов выражает согласие <на> постановку. ВОКС»⁵². В начале февраля 1930-го, т.е. когда постановка «Бронепоезда» уже идет в *Pasadena Playhouse*, Мунцис пишет второе письмо в Общество культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии, в котором он сообщает, что «по американским законам необходимо *письменное* разрешение Всеволода Иванова на постановку его пьесы». 26 февраля 1930 г. председатель Общества Павилс Розитис (1889–1937), латышский писатель и переводчик на русский язык, вновь обращается в ВОКС с письмом, в котором пишет: «Между прочим, пьеса уже поставлена (и к тому времени уже больше не показывалась. – М. Г.), но письменное разрешение необходимо во избежание всяких недоразумений, и поэтому г. Мунцис просит его выслать *срочно*. С другой стороны, возникает вопрос об авторском гонораре. В своем письме г. Мунцис пишет, что материальное положение театра позволило бы уплатить гонорар в размере 100 долларов, и просит также по этому вопросу снести с ним»⁵³.

Есть что-то примечательное в том, что пьеса, действие которой разыгрывается на тихоокеанском побережье России (на Дальнем Востоке), была впервые сыграна на другом берегу Тихого океана – в штате Калифорния. В этот раз драматургическим материалом, на котором Мунцис как сценограф стремился реализовать сценические идеи Мейерхольда в США, стала (казалось бы) вовсе не мейерхольдовская пьеса. Руководитель ГосТИМа никогда не ставил ивановскую драматургию. Хотя отношения между Мейерхольдом и Ивановым были сложными (постановка

во МХАТе в 1929 г. ивановской пьесы «Блокада» вызвала у него крайне негативную реакцию⁵⁴), режиссер тем не менее одобрительно отзывался о мхатовском «Бронепоезде», а в 1931 г. предлагал драматургу написать пьесу для своего театра (это сотрудничество по разным причинам не состоялось); когда же началась травля Мейерхольда в 1930-е гг., их встречи стали частыми, последняя из них состоялась менее чем за месяц до ареста режиссера – 20 июня 1939 г. Их общению способствовало также то, что супруга Вс. Иванова, Тамара Владимировна (урожденная Каширина, 1900–1995), до замужества училась у Мейерхольда в 1921–1922 гг. в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) и работала актрисой в Театре имени Мейерхольда и Театре Революции⁵⁵.

Хотя официально на афише Мунцис значился как сценограф, а режиссером был заявлен художественный руководитель *Pasadena Playhouse* Дж. Браун, первый по праву являлся соавтором постановки.

Свою концепцию Мунцис формулировал внятно: «Грандиозные события русской революции ясно воплотить на сцене почти невозможно. В своей постановке мы постарались не принимать ничью сторону, оставаясь беспристрастными, ...стремились представить события просто и одновременно мощно, без лишних деталей, без двусмысленности и недоговорок, – подобно большой фреске. В движение пришли огромные массы, вступив на путь сложнейшей борьбы. Центральные герои истории – Вершинин и Незеласов – как два основных гиганта в этом конфликте, являются символами противоборствующих сил или классов – крестьянства и аристократии. Для того, чтобы достичь ощущения мощной симфонии, массовые сцены выстраиваются под революционную музыку»⁵⁶. Декларируемая Мунцисом попытка объективной, нейтральной репрезентации на сцене событий русской истории (положение «над схваткой») существенным образом отличает ее от укоренившейся в СССР постановочной традиции «Бронепоезда», когда «тексты [повести и пьесы], искаженные цензурной редакторской и режиссерской правкой, представляли историю Гражданской войны в Сибири односторонне, только с точки зрения победившей “красной” стороны»⁵⁷. Можно предположить, что сценическое решение *Pasadena Playhouse* больше соответствовало замыслу Иванова показать противоречивый, неоднозначный характер событий на Дальнем Востоке. Возможно, писатель, давая согласие на постановку «Бронепоезда» в Калифорнии, верил в то, что там его пьеса получит более близкое авторскому замыслу сценическое воплощение, чем это было сделано

во МХАТе под давлением требований Главреперткома, – без «триумфального шествия революции», без руководящей роли партии в этой борьбе и без торжественного хорового пения «Интернационала» под занавес вместо похоронного марша. Ведь *Pasadena Playhouse* вовсе не принадлежал к распространенному в США в «красные тридцатые» рабочему театральному движению, образовавшему «Лигу рабочих театров» и тесно сотрудничавшему с компартией США, большевистской Москвой и структурами Коминтерна (прежде всего, с МОПТОм⁵⁸). Кстати, в одном из рабочих театров Америки – а именно в *Chicago Workers Theatre* – «Бронепоезд» тоже был поставлен (в 1934 г.), и можно предположить, что в согласии с идеологической направленностью этого коллектива ивановская пьеса там была воплощена как раз тенденциозно, в духе интерпретации И.Я. Судакова во МХАТе.

Насколько точно удалось реализовать в театре «Пасадена» беспристрастную трактовку «Бронепоезда» – судить сейчас сложно, но тогда она еще была возможна (по крайней мере у Мунциса), как было возможно и его сотрудничество с советскими организациями, включая переписку с Обществом культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии. Однако вскоре после постановки «Бронепоезда» и возвращения из Калифорнии в родную Ригу, когда информация о кровавых сталинских репрессиях стала достоянием мировой общественности, а Латвия в 1940 г. была присоединена к СССР, отношение Мунциса к русской революции и коммунизму становится крайне негативным. Он активно выступает за независимость своей страны и против принудительной советизации (за что и был уволен со всех должностей). В конце Второй мировой войны – 17 марта 1944 г. – Мунцис демонстративно подписывает Меморандум Центрального совета Латвии, в котором заявляется необходимость немедленного восстановления суверенитета Латвийской Республики и формирования национального правительства. «Сильные антикоммунистические убеждения Мунциса»⁵⁹ заставят его после Второй мировой войны – в 1949 г. – окончательно эмигрировать из Латвийской ССР в США.

Тогда же, в 1930 г., в стремлении «достичь ощущения мощной симфонии» ивановский «Бронепоезд» в *Pasadena Playhouse* выстраивался сценографом и режиссером как массовое действо, в котором стихийная масса постепенно превращалась в сознательно управляемое соединение, оттеня эпизоды жанрово-бытового порядка (например первую картину «В оранжерее»). Добрая половина действующих лиц не имела



Янис Мунцис. Эскиз сценографии к спектаклю «Бронепоезд 14–69».
Pasadena Playhouse. Калифорния, 1930

имен (просто «Учитель» и т.д.), что соответствовало декларируемой задаче создания сценической эпопеи, «большой фрески». Структура и ритм действия – мелькания дробных эпизодов – сильно напоминали уже пройденную к тому времени полосу экспериментов Мейерхольда 1919–1922 гг.

В Хантингтонской библиотеке, находящейся в Сан-Марино (штат Калифорния), в архиве *Pasadena Playhouse* сохранилась иконография постановки, в том числе и один из полноцветных эскизов сценографии Я. Мунциса, датируемый 1929 г.⁶⁰ Как видно, его работа принципиально отличалась от мхатовской сценографии Виктора Андреевича Симова (1858–1935) – художника, оформлявшего чеховские, горьковские, толстовские спектакли. В своем дневнике Симов дал критический анализ работы над «Бронепоездом»: «Москва тогда... все еще увлекалась конструктивностью во всех видах и направлениях. <...> каюсь, не примкнул к пророкам единоспасающей конструкции. <...> Старался я придать более или менее конструктивный характер и декорации 2-го акта. Разумеется, колокольня, похожая в ленинградском (т.е. показанном Станиславскому в Ленинграде, где МХАТ весной 1927 г. был на гастролях. – М. Г.) макете на знаменитую Пизанскую башню,



Сцена «В паровозном депо» (финал). Спектакль «Бронепоезд 14–69». Pasadena Playhouse. Калифорния, 1930

только еще сильнее накрененную, была поставлена вертикально, как всякая деревянная вышка, лишь немного задетая орудийным выстрелом. Главная площадка помещалась на двускатной крыше (то есть на половине, обращенной к зрительному залу) и отличалась достаточным уклоном, так что нельзя было обойтись без поперечных планок для устойчивости толпящихся там партизан. <...> Весьма далекий от конструктивности, он [“уголок” первой картины первого акта, т.е. “В оранжерее”] совершенно выбился из стиля, как и последний акт: железнодорожное депо. Так допустимо сделать не в 1927 году, а в 1907. В итоге декоративная сторона спектакля не создала цельности, не оторвалась от техники прошлого, но местами стремилась разрешить проблему новых веяний»⁶¹.

Хотя находились критики, которые такое традиционное, «несовременное» решение Симова назвали нестандартным и смелым: «Мы так привыкли к тому, что революционная пьеса непременно сопровождается конструктивной установкой, что яркие, вполне реалистические декорации В.А. Симова в “Бронепоезде” выглядели по-новому»⁶². Эти слова правоверного критика О.С. Литовского, апологета революционного театра с агитационным посылом (кстати друга Мейерхольда)



Сцена «В башне бронепоезда». Спектакль «Бронепоезд 14–69».
Pasadena Playhouse. Калифорния, 1930

справедливы по отношению лишь к советскому театру, но для американской сцены конструктивистское решение Мунциса было все-таки новаторством.

Сценография калифорнийского «Бронепоезда» представляла собой многоступенчатые лестницы, платформы, пандусы, геометрические фигуры вкупе с движущимися механизмами (колесами, лопастями, шестеренками). Мунцис отказался от двухмерных рисованных декораций-павильона и плоскостности иллюзорно-живописного задника, обратившись к трехмерности с доминированием принципа пространственности. Он использовал весь объем сцены, выстраивая функционально целесообразную, четко и лаконично реализованную конструкцию, расчлененную на несколько планов. «Театральный конструктивизм противопоставил себя как традиционному павильону, то есть декорации, воспроизводящей жизнь в бытовой достоверности ее реалий, в формах, передававших иллюзию натуральной жизни, так и плоскостной самодовлеющей живописи условного и стилизаторского театра»⁶³. В калифорнийском «Бронепоезде» разновысотные платформы и постаменты с многочисленными ступенями разбивали плоскость планшета и создавали объем с глубиной. Объемность придавалась также



Сцена «На колокольне». Спектакль «Бронепоезд 14–69».
Pasadena Playhouse. Калифорния, 1930

последовательным использованием теневого театра: на заднике появлялись тени то маковок православных церквей, то индустриального пейзажа, состоящего из группы ферм железнодорожного депо. Герои пьесы Иванова носили не традиционные индивидуальные костюмы (исторический, национальный, психологический или бытовой), а одинаковые стилизованные почти что комбинезоны (наподобие «прозодежды» в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце»).

Главный конфликт пьесы Иванова в *Pasadena Playhouse* реализовывался в резком противопоставлении ритма и пластики двух основных антагонистов. У крестьянина Вершинина, возглавившего восстание (его исполнял режиссер постановки Дж. Браун), они «были медленными», и сам он «отличался экономией слов и движений». Отмечалось: «...[он] не говорит лишних слов, не делает лишних жестов; вся его фигура монументальна и без ненужных мелких подробностей»⁶⁴. «В исполнении актера Вершинин предстает малословным и неспешным славянином (т. е. таким былинным Ильей Муромцем. – М. Г.), смешивающим печаль, надежду и уверенность в великом деле с упорной решимостью и жертвенностью»⁶⁵. По контрасту с Вершининым пластическое решение «белого» капитана Незеласова (в исполнении молодого – ему было всего лишь 28 лет, –



Сцена «На насыпи». Спектакль «Бронепоезд 14–69».
Pasadena Playhouse. Калифорния, 1930

но уже вполне опытного актера О. Стивенса⁶⁶) было резким, синкопированно-истеричным: «...его движения нервны, ритмически быстры и крайне импульсивны»⁶⁷.

Пьеса «Бронепоезд» представляет собой отличный материал для выразительной, динамичной лепки массовых сцен, что позволило Мунцису реализовать на практике и это свое умение, почерпнутое у Мейерхольда.

В соответствии с ключевой новаторской особенностью конструкции – ее функциональностью – актерам калифорнийского «Бронепоезда» предстояло взаимодействовать со «станком». Однако такое почти беспредметное конструктивистское решение и отказ от репрезентации бытовой реальности Мунциса не находили опоры в актерской игре, отчего возникал стилиевой разнобой. Сценография не взаимодействовала с актерами, которые были воспитаны на иных принципах существования и эстетики – психологически-реалистического и бытового театра. В итоге работа Мунциса явилась доминирующим элементом, разрушившим единство целого, – а ведь, как утверждает авторитетный отечественный исследователь сценического конструктивизма Г.В. Титова, как раз «примат художника чужд методологии театрального конструктивизма»⁶⁸.

В другом месте исследователь подчеркивал увязанность актерской игры с конструктивистской организацией сценического пространства: «Конструктивизм вводится... не просто для актера, а для утверждения *новой* техники актерской игры. Важнейшая ее особенность, аналогичная конструктивистской методологии, есть, на наш взгляд, способность актера, развитая специально продуманными циклами упражнений, функционально использовать в игре свой “материал”, которым является его собственная физическая субстанция»⁶⁹. Иными словами, надо научиться биомеханике, чего актеры *Pasadena Playhouse* не имели возможности или способности сделать.

Премьера калифорнийского «Бронепоезда» состоялась 30 января 1930 г. Спектакль игрался – как это и было изначально запланировано – две недели (шел каждый день) и последний раз был представлен 15 февраля.

Имея в наличии крайне скудный материал по рецепции «Бронепоезда» в *Pasadena Playhouse*, трудно переоценить значимость одного очень важного свидетельства. Оно принадлежит тому, кто хорошо был знаком с тем, как в недрах МХАТа рождались пьеса Иванова и ее постановка, – бывшему секретарю Вл.И. Немировича-Данченко, в 1928 г. эмигрировавшему как раз в Калифорнию, С.Л. Бертенсону⁷⁰. Он видел постановку «Бронепоезда» в *Pasadena Playhouse* под самый конец ее проката. Его оценка не может считаться вполне объективной, в ней он солидаризируется с Немировичем, отношение которого к Мейерхольду и его конструктивистским идеям было крайне непростым⁷¹. Не принимал Бертенсон и то, что происходило в Новой России и, в частности, во МХАТе, включая постановку «Бронепоезда»: «...увидев полную для себя невозможность работать в области театра, который все более и более переходил от служения Искусству к служению партийным заданиям, Сергей Львович Бертенсон снова вернулся в Голливуд»⁷². После калифорнийской постановки пьесы Иванова в дневнике Бертенсона появилась запись, полная возмущения и яда: «12 февраля 1930. Смотрел в Пассадине <sic!> “Бронепоезд”. Чорт <sic!> знает, что такое! Не зная пьесы, в сущности, нельзя даже понять, в чем дело. Недаром сидевшие рядом со мной серьезно решили, что на сцене изображается война между Японией и Россией (т.е. Русско-японская война 1904–1905 гг. – М. Г.). На сцене дико метались какие-то совершенно невероятные люди, нелепо одетые, не знавшие, что с собой делать. Мизансцен, кроме самых примитивных, не было никаких, и актеры или стояли, как вкопанные,

или сидели, или лежали, стараясь как можно больше говорить в публику. Grimмы напоминали или идиотов, или разбойников». И далее следовал убийственный вердикт: «*Вся постановка, якобы “футуристическая”, была просто безграмотной и беспомощной попыткой приблизиться к достижениям Мейерхольда, о которых режиссер и художник что-то, видимо, смутно слышали, но ясного понятия не имеют* (курсив наш. – М. Г.). Смешные мелочи: жена Вершинина сидит почти в полной темноте на берегу моря и занимается вязанием. Юнкер одет в синюю непонятного фасона блузу с громадным белым крестом на груди и в студенческой фуражке. Крестьяне все с длинными палками, и на ногах обмотки. На начальнике станции брюки с лампасами из золота и серебра. Вообще, видимо решено так, что, если наперекор здравому смыслу, то это будет по-русски. Но главное, что ужасно – это актерская и режиссерская часть»⁷³.

Как видим, Бертенсон в своем критическом запале отказывал художнику Я. Мунцису в понимании и владении конструктивистскими идеями Мейерхольда. Однако (как показали последние зарубежные исследования⁷⁴) вся последующая сценическая практика латышского театрального деятеля в США и Латвии опровергает эту оценку.

Сценическое воплощение «Бронепоезда» в *Pasadena Playhouse* представляет собой, с одной стороны, уникальный опыт постижения глубины и трагических противоречий такого масштабного исторического события, как Гражданская война в России, и может рассматриваться как попытка адекватной реализации авторского замысла на театральных подмостках, когда «противоборствующие силы художественно представлены практически с *равной* степенью глубины и полноты»⁷⁵. А с другой – это один из немногих примеров освоения театральных (в данном случае, конструктивистских) идей В.Э. Мейерхольда в сценической практике США.

Была надежда у американцев познакомиться с конструктивистскими идеями Мейерхольда, что называется, из первых рук – его постановка «Великодушный рогоносец» была включена в гастрольный список спектаклей, планировавшихся импресарио Сидни Россом⁷⁶ к показу в США в 1930-х гг. Занимавшийся рекламной кампанией американского тура ГосТИМа Генри Уодсворт Лонгфелло Дейна (1881–1950) – американский профессор, авторитетный специалист по советскому театру, автор многочисленных книг и статей о нем – оптимистично заявлял в марте 1931 г.: «Мы очень надеемся, что Мейерхольд сможет приехать, и тогда

у всех нас будет шанс (пусть не так идеально, как это было бы в России, потому что очень многое зависит от зрителей) увидеть этот нереалистичный стиль актерской игры. Все условно и далеко от жизнеподобия. Здесь нет рампы, нет занавеса; актеры играют на фоне кирпичной стены театра, а те декорации, которые используются, вкатываются на колесах. Лестницы с бесчисленными ступеньками, спирали, круги, вращающиеся колеса, трапеции, качели, все атрибуты цирка»⁷⁷. Однако, как известно, заокеанские гастроли ГосТИМа так и не состоялись⁷⁸.

Кроме М. Геринга, Я. Мунциса и Г. Бибермана, в США мейерхольдовские идеи на практике применял еще один театральный деятель – Холли Флэнаган (1889–1969). Театральный педагог, режиссер и создатель Экспериментального театра при Вассарском колледже (*Vassar College*), частном университете в штате Нью-Йорк, в 1926–1927 гг. и в 1931 г. она дважды побывала в СССР, где всерьез увлеклась идеями Мейерхольда. По возвращении в США Флэнаган в своей сценической практике активно использовала некоторые конструктивистские приемы советского мастера: сначала в Вассаре (в частности при постановке водевиля А.П. Чехова «Предложение»), а позже на посту руководителя Федерального театрального проекта в 1935–1939 гг.⁷⁹

Несмотря на все усилия мейерхольдовских адептов М. Геринга и Я. Мунциса, конструктивизм так и не прижился на американских подмостках. Одна из главных причин заключается в том, что на Западе он ассоциировался с большевизмом – воспринимался «как инструмент политической пропаганды. <...> <Отсюда> конечный вывод: и конструктивизм, и биомеханика основаны на совершенно чуждых западному человеку ощущениях, которые, несмотря на их культурно-историческую ценность, “ничтожно мало значат для европейского художественного сознания”»⁸⁰. На сцене Соединенных Штатов конструктивизм уступил место другому авангардному направлению – экспрессионизму: «В 1915–1920-е годы экспрессионизм становится в США наиболее распространенным и влиятельным модернистским течением»⁸¹. Самыми яркими образцами заокеанских экспрессионистических спектаклей могут служить спектакли по пьесам Э. Райса «Счетная машина» в *Theatre Guild* (1923, режиссер Ф. Мёллер, сценограф Л. Симонсон) и Э. Толлера «Человек-масса» (1924, режиссер и сценограф Л. Симонсон). Однако, при всей видимой маргинальности за океаном идей конструктивизма и Мейерхольда, их влияние на сценические процессы Соединенных Штатов трудно переоценить. «Современный

западный театр, когда он тяготеет к синтетически обобщенным, поэтически значительным формам классического искусства, к преодолению бытового и натуралистически ограниченного, раздробленного на мелкие осколки изображения жизни, развивает, в сущности говоря, традицию Мейерхольда, воспринятую от него непосредственно, через посредников или выработанную самостоятельно»⁸². В случае с американским театром и Я. Мунцисом можно уверенно заявлять об именно *непосредственном* влиянии мейерхольдовских идей на заокеанскую сценическую практику.

- ¹ *Зингерман Б.И.* Корифеи советской режиссуры и мировая сцена // Вопросы театра (Сб. ст. и материалов). М.: ВТО, 1970. С. 100.
- ² Автор статьи выражает глубокую признательность помощнику по справочным услугам Хантингтонской библиотеки (Сан-Марино, Калифорния, США) Гектору Акосте и главному хранителю Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства Татьяне Васильевне Власовой за бесценную помощь и любезно предоставленные архивные материалы. Также эта работа не могла бы состояться без помощи старшего научного сотрудника Института гуманитарных и социальных наук Даугавпилсского университета (*Daugavpils Universitāte*, Латвия) Алины Романовска, которая способствовала обнаружению редких материалов о Я. Мунцисе, находящихся в Латвии.
- ³ О нем см.: *Гудков М.М.* Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // *Rossica*. Литературные связи и контакты. 2022. №3. С. 121–150.
- ⁴ См.: *Гудков М.М.* Инкорпорирование театральных идей В.Э. Мейерхольда в сценическую практику США: режиссерская деятельность Герберта Бибермана // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. №2. С. 32–62.
- ⁵ *Гудков М. М.* Последователи Мейерхольда в США Мэрион Геринг и Луис Лозовик: конструктивистская постановка «Газ» (1926) // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2025. №3 (В печати).
- ⁶ *Hohman V.J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 107. К сожалению,

нам не удалось в архиве газеты *The New York Times* за 1915 г. найти упомянутую статью о Мейерхольде.

- ⁷ Macgowan K. Stagecraft Shows Its Newest Heresies (*International Theatrical Exposition to Display Models of Constructivist and Cubist Scenery from Europe*) // *New York Times*. 1926. 14 February. Section SM. P. 9, 23.
- ⁸ Напомним, что статус государственного был присвоен Театру имени В. Мейерхольда (ТИМ) в 1926 г., после чего он стал официально называться Государственный театр имени Мейерхольда (ГосТИМ).
- ⁹ Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 185.
- ¹⁰ Цит. по: Exposition Reveals New Theatre Ideas (Show Representing Sixteen Countries Has a Wide Range of Exhibits) // *New York Times*. 1926. 28 February. P. 16.
- ¹¹ См.: *International Theatre Exposition*, New York, 1926. Steinway-Building, 27 February – 15 March [Catalog]. P. 24–31.
- ¹² В русскоязычной литературе можно встретить и два других варианта перевода названия этой выставки – Выставка декоративного искусства (См., например: Луначарский А.В. Театральный обмен с границей // Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика / Гл. ред. И.И. Анисимов. Т. 6: Западноевропейские литературы: Статьи, доклады, речи, рецензии (1930–1933). Зарубежный театр (1905–1932) / Ред. Р.М. Самарин. М.: Художественная литература, 1965. С. 461), а также – Международная художественно-промышленная выставка (См., например: [Самарин Р.М.]. Примечания // Там же. С. 595, 596.
- ¹³ См.: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Paris, 1925. Section de l'U.R.S.S. Catalogue. P. 108–109; а также: Мейерхольд и Франция / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 743–744, 797.
- ¹⁴ См., например: Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступ. статья, пер. и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 722; Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 102.

- ¹⁵ *Сбоева С.Г.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: АРТ, 2010. С. 293.
- ¹⁶ *Macgowan K.* Stagecraft Shows Its Newest Heresies (*International Theatrical Exposition to Display Models of Constructivist and Cubist Scenery from Europe*).
- ¹⁷ *Goodman Memorial Theatre* – старейший театр в Чикаго и один из самых старых театров в США: был основан в 1922 г. Через три года – в 1925-м – он получил собственное здание и реорганизовался: открыл собственную театральную школу и сформировал профессиональную актерскую труппу. Театр иногда ставил русскую классику: например, в 1928 г. «Ревизора» Н.В. Гоголя и в 1931 г. «Чайку» А.П. Чехова (См.: *Chicago Stagebill Yearbook, 1947. Ed. by William Leonard. Chicago: Chicago Stagebill, 1947. P. 158, 179*). Этот некоммерческий региональный театр существует по настоящее время, отмечая в этом, 2025-м, году свое столетие. См. официальный сайт театра *Goodman Theatre*: URL: <https://www.goodmantheatre.org/> (дата обращения: 24.04.2025).
- ¹⁸ *Chicago Stagebill Yearbook, 1947. Ed. by William Leonard. Chicago: Chicago Stagebill, 1947. P. 135.*
- ¹⁹ *Macgowan K.* Stagecraft Shows Its Newest Heresies (*International Theatrical Exposition to Display Models of Constructivist and Cubist Scenery from Europe*).
- ²⁰ См.: В.Э. Мейерхольд: Лоскуты для костюма Арлекина: Мейерхольдовский сб. Вып. 5 / Сост. и подгот. текстов Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана; сопровод. тексты и коммент. О.М. Фельдмана. М.: АРТ, 2022. С. 61.
- ²¹ См.: *Aaker E.* George Raft: The Films. Jefferson, NC: McFarland, 2013. P. 37.
- ²² См.: Marion Gering, Stage-Film Director // *New York Times*. 1977. 21 April. P. 7.
- ²³ Цит. по: Smithsonian American Art Museum (Washington, DC). URL: <https://americanart.si.edu/artwork/stage-setting-gas-15167> (дата обращения: 28.04.2025).
- ²⁴ *O'Neill E.* Selected Letters of Eugene O'Neill / Ed. by T. Bogard, J.R. Bryer. New York: Limelight Editions, 1994. P. 224.
- ²⁵ См.: *Жаманова А.А.* Тандемы мечты: Из истории несостоявшихся проектов Юджина О'Нила // *Литература двух Америк*. 2021. №10. С. 25–45.
- ²⁶ См.: Marion Gering // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/marion-gering-14874> (дата обращения: 25.04.2025).

- ²⁷ Рок Рюрик Юрьевич (имя при рождении – Геринг Эмиль-Эдуард Максимилианович, 1899–1962) – старший брат Мэриона Геринга; поэт, в 1919–1920 гг. был связан с московской группой имажинистов. В 1920 г. работал в ГосТИМе, в 1925-м окончил мастерскую Мейерхольда. После эмиграции из СССР в 1926 г. – театральный продюсер во Франции (1931–1934) и США (с 1934 г.).
- ²⁸ *Геринг М., Рок Р.* Хэп, хэп, мистер!: очерки искусства Америки. М.: Пролеткульт, 1926. С. 83.
- ²⁹ Там же. С. 23.
- ³⁰ Там же. С. 83.
- ³¹ Russian Players May Come Here // *The New York Times*. 1930. 5 June. P. 8. Вырезка с этим анонсом хранится в РГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 4).
- ³² Meyerhold's Moscow Players May Com Here Next Season // *Daily Worker* (New York). 1930. 9 June. P. 2. Вырезка с этим анонсом хранится в РГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 7).
- ³³ *Gorelik M.* New Theatres for Old. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1962. P. 307.
- ³⁴ См.: *Блума Д.-С.К.* Становление и развитие латышского театрально-декорационного искусства (1870–1919). Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 1990. С. 21.
- ³⁵ Отметим, что Я. Мунцис стал учеником Мейерхольда раньше, чем Геринг; хотя последний первым применил на американской сцене мейерхольдовские конструктивистские идеи.
- ³⁶ *Золотницкий Д.И.* Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. С. 11.
- ³⁷ См.: Выпуск слушателей Курсов мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Петроград, 1918–1919 гг. Фотограф: Неустановленное лицо. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. ГИК 3634/20; Групповая фотография Курсов мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Петроград, 1920 г. Фотограф: Неустановленное лицо. Там же. ГИК 10889. Последнее фото было напечатано в: В.Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. Составитель О.М. Фельдман. Москва: ОГИ, 2001. С. 235. Под фото – надпись: «Курмасцеп. Май 1919 г. (?) В начале 60-х гг. А.Л. Грипич, передавая эту фотографию в Ленинградский театральный музей, составил по памяти список изображенных (тех, кого сумел вспомнить...)». Грипич Алексей Львович (1891–1983), в будущем известный театральный режиссер,

- а тогда ученик КУРМАСЦЕПа, «сумел вспомнить» на фотографии и своего однокурсника Я. Мунциса.
- ³⁸ Чушкин Н.Н. В.В. Дмитриев. Творческий путь (Записи бесед, выписки, наброски и др. материалы). 1948 г. / Предисловие А.А. Михайловой. Публ., вступит. текст и примеч. Е.И. Струтинской // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: АРТ, 2004. С. 381.
- ³⁹ Там же. С. 357, 364.
- ⁴⁰ *Straupeniece A.* “Zilā putna” dziesmas Jānim Muncim // *Morisa Māterlinka ideju transfers*. Rīga: Zinātne, 2014, 149. –150. lpp. (на латыш. яз.).
- ⁴¹ *Dailēs teātris* – профессиональный латвийский театр, основанный в 1920 г. в Риге. После 1940 г. (с перерывом на годы Второй мировой войны) до конца 1980-х гг. назывался Латвийским Художественным театром, в 1954 г. театру было присвоено имя видного латышского национального поэта, драматурга и общественного деятеля Яниса Райниса, в 1966 г. – звание академического. Основателем театра стал актер и режиссер Эдуард Смильгис (1886–1966), который являлся его главным режиссером до 1964 г. Театр существует по настоящее время. См. официальный сайт театра: URL: <https://dailesteatris.lv/lv/> (дата обращения: 28.02.2025).
- ⁴² *Rodiņa I.* *Eduarda Smiļģa režija un modernisma teātris (1920–1945)*. Disertācija mākslas doktora grāda iegūšanai. Rīga, Latvijas Universitāte, 2020. 183. lpp. (на латыш. яз.).
- ⁴³ См.: *Vilders J.* *Mūsu teātri // Teātra Nedēļa*. 1929. 1 septembris. 5.–6. lpp. (на латыш. яз.).
- ⁴⁴ *Muncis J.* *Vēstule E. Smiļģim*. 07.06.1921., Kauguri. RMM Arhīvs, Inv. Nr. 237.673. Цит. по: *Rodiņa I.* *Eduarda Smiļģa režija un modernisma teātris (1920–1945)*. 93. lpp. (на латыш. яз.).
- ⁴⁵ См.: *International Theatre Exposition*, New York, 1926. Steinway-Building, 27 February – 15 March [Catalog]. P. 20.
- ⁴⁶ См.: официальный сайт театра *Pasadena Playhouse*: URL: <https://www.pasadenaplayhouse.org/> (дата обращения: 29.04.2025). Подробнее о нем см.: *Самитов Д.Г.* Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: ГИТИС, 2016. С. 155–157.
- ⁴⁷ Такой перевод названия этой одноактовки Сарояна, до сих пор не переведенной на русский язык, дала советский американист Р.Д. Орлова (См.: *Гудков М.М.* Неопубликованная статья Р.Д. Орловой «Драматургия

- Сарояна» // *Вестник Ереванского университета*. Серия «Русская филология». 2018. №2. С. 30).
- ⁴⁸ В единственном на сегодняшний день сборнике драматургии Сарояна эта пьеса в переводе Самиллы Рафаиловны Майзельс носит название «Джим Красавчик, или Голодающий толстяк»: *Сароян У. Путь вашей жизни (Пьесы)*. М.: Искусство, 1966. С. 295–401.
- ⁴⁹ Общество культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии (*Kulturālās tuvināšanās biedrība ar Sociālistisko padomju Republiku Savienības tautām*, или КТВ) – негосударственная организация, основанная в Риге в апреле 1929 г. и просуществовавшая до начала 1940 г.
- ⁵⁰ ВОКС – советская квазиобщественная организация, основанная в 1925 г. В 1958 г. преобразовано в Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами (ССОД). В задачи ВОКС входило «ознакомление общественности СССР с достижениями культуры зарубежных стран и популяризация культуры народов Советского Союза за границей, содействие развитию и укреплению дружбы и взаимопонимания между народами СССР и других стран».
- ⁵¹ Цит. по: *Розитис П.* (председатель Общества культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии) – ВОКС, 26 февраля 1930 г. ГА РФ. Ф. Р-5283. Оп. 2. Д. 181. Л. 86.
- ⁵² Цит. по: там же.
- ⁵³ Там же. Л. 86–86об.
- ⁵⁴ См.: Всеволод Иванов. *Дневники*. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 67–68.
- ⁵⁵ См.: *Иванова Т.В.* Мои современники, какими я их знала: Очерки. М.: Советский писатель, 1987. С. 248–270 (глава «Всеволод Эмилиевич Мейерхольд»). Кстати, в 1924 г. Т.В. Иванова, не будучи еще знакома с Вс. Ивановым, поставила собственную инсценировку повести Иванова «Бронепоезд» (пьеса будет написана автором только в 1927 г.) в драмкружке в войсках охраны Кремля на сцене Кремлевского театра (См.: Там же. С. 260).
- ⁵⁶ Цит. по: Playbill *The Armoured Train*. Archives and Manuscripts, Collection Title: *Pasadena Playhouse records*, Call Number: mssPlayhouse, Series VI. Theater production materials, Box 214, Folder 6, *The Huntington Library*, San Marino, California.
- ⁵⁷ *Панкова Е.А.* «Бронепоезд 14–69» Всеволода Иванова: история и вымысел // *Россия и современный мир*. 2018. №4. С. 157.

- ⁵⁸ Международное объединение революционного театра (МОРТ, 1929–1936) до 1932 г. именовалось Международным объединением рабочих (!) театров. В документах встречается и другое название – Международное рабочее театральное объединение (МРТО). Об истории возникновения МОРТ и раннем этапе его деятельности см.: *Заславская О.В.* Пролетарский театр и Коминтерн: транснациональный контекст создания Международного объединения рабочих театров (1926–1932) // *Шаги / Steps*. 2017. №3. С. 45–67.
- ⁵⁹ *Eglitis A. Janis Muncis* // *Eglitis A., Muncis Z. Jānis Muncis*. Pensilvānija: Upeškalna apgāds, 1961. P. 3.
- ⁶⁰ *Painting by Jānis Muncis for Armoured Train*, Archives and Manuscripts, Collection Title: Pasadena Playhouse records, Call Number: mssPlayhouse, Series VI. Theater production materials, Box 215, Folder 7, *The Huntington Library*, San Marino, California.
- ⁶¹ Дневник В.А. Симова. Неопубликованные страницы (Материал предоставил П. Стефановский) // *Советское искусство*. 1938. 20 апреля. №51 (457). С. 3.
- ⁶² *Литовский О.* [Уриэль]. «Бронепоезд 14-69». Художественный театр // *Комсомольская правда*. 1927. 18 ноября. №263 (749). С. 4.
- ⁶³ *Зингерман Б.И.* Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. С. 106.
- ⁶⁴ *Playbill The Armoured Train*.
- ⁶⁵ *Playhouse News (Pasadena Community)*. P. 3.
- ⁶⁶ Онслоу Стивенс (1902–1977), будучи уроженцем Лос-Анджелеса, почти всю жизнь провел в Калифорнии. После службы в армии (в 1926 г.) он начал актерскую карьеру именно в театре *Pasadena Playhouse*, в школе при котором получил театральное образование. Здесь актер сыграл в более чем пятидесяти постановках, в том числе и по пьесам Шекспира, Чехова и Ибсена. Уже после своего участия в постановке «Бронепоезд» – в 1932 г. – Стивенс стал сниматься в кино. К середине 1950-х гг. он принял участие в полусотне голливудских фильмов, периодически возвращаясь на сцену, причем не только в Калифорнии, но и на Бродвее (См.: *Onslow Stevens* // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/onslow-stevens-61063> (дата обращения: 22.01.2025)). Его актерское амплуа было определено «Нью-Йорк таймс» как «в первую очередь характерный актер, часто играющий злодейские роли» (*Onslow Stevens, Character Actor [Obituary]* // *The New York Times*. 1977. 6 January. P. 31). В связи с такой характеристикой непонятно: роль белогвардейского капитана в ивановском «Бронепоезде»

езде» им трактовалась также однозначно и прямолинейно – злодей, или же соответствовала декларируемой режиссером и сценографом позиции «над схваткой» без четко расставленной политической позиции «свой (красный) – чужой (белый)»?

⁶⁷ Playbill *The Armoured Train*.

⁶⁸ *Титова Г.В.* Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. Г.В. Титова. СПб.: СПб-ГИТМИК, 1992. С. 29.

⁶⁹ *Титова Г.В.* О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 227.

⁷⁰ Бертенсон Сергей Львович (1885–1962) – театральный деятель, литератор, активный и умелый администратор. В МХТ с 1918 г. по приглашению К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, где занимал должности заведующего постановочной частью, заведующего труппой и репертуаром, заведующего делами, был членом дирекции. Член правления МХАТа во время заграничных гастролей театра в 1922–1924 гг. После возвращения – заместитель директора Музыкальной студии МХАТ (до 1926 г.). Сопровождал Вл.И. Немировича-Данченко в его поездке в США в 1926–1927 гг., был его секретарем. Хотя Бертенсон и не был очевидцем работы МХАТа над «Бронепоездом» и не присутствовал на его премьере, поскольку в это время находился с Немировичем-Данченко в Голливуде (См.: *Бертенсон С.Л.* В Голливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927): По материалам архива С.Л. Бертенсона составил К. Аренский. Monterey, California: K. Arensburger Publ., 1964), он – безусловно – знал все подробности подготовки спектакля, т.к. в начале 1928 г. вернулся в Россию. Затем через полгода отправился из Ленинграда в заграничный отпуск, став «невозвращенцем» и тогда же эмигрировал в США, обосновавшись в Голливуде.

⁷¹ Ср.: «Давний конфликт В.И. Немировича-Данченко с В.Э. Мейерхольдом пребывал в состоянии тлеющего и готового в любой миг разгореться пожара. Мейерхольда он не принимал ни творчески, ни по части мировоззрения. Неприязнь была застарелой и обоюдной. Подогревали ее систематические выпады Мейерхольда в печати против искусства Художественного театра и лично Владимира Ивановича. Немирович-Данченко постоянно держал в уме, что в случае какой-либо оплошности, своей или театра, со стороны В.Э. Мейерхольда последует очередная атака». (*Михалёва Э.Е.* Вахтанговцы: драматургия начала. М.: Театралис, 2022. С. 118). О сложном отношении Бертенсона к

- Мейерхольду также см.: *Бертенсон С.Л.* Вокруг искусства. Hollywood (California), 1957. С. 115–117, 122; *Гордеев П.Н.* С.Л. Бертенсон в 1917 году: политический выбор интеллигента-чиновника // Интеллигенция и мир. 2014. №2. С. 80.
- ⁷² *Аренский К.* [Послесловие] // Бертенсон С.Л. В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927): По материалам архива С.Л. Бертенсона составил К. Аренский. С. 168.
- ⁷³ Цит. по: *Аренский К.* Письма в Холливуд (по материалам архива С.Л. Бертенсона). Monterey (California): K. Arensburger, 1968. С. 73.
- ⁷⁴ *Rodiņa I.* Eduarda Smiļģa režija un modernisma teātris (1920–1945). Disertācija mākslas doktora grāda iegūšanai. Rīga, Latvijas Universitāte, 2020. 183. lpp. (на латыш. яз.).
- ⁷⁵ От редакции // Всеволод Иванов. «Бронепоезд 14–69»: Контексты эпохи / Ответ. ред. Н.В. Корниенко, составит. Е.А. Папкина. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 3.
- ⁷⁶ О нем подробней см.: *Гудков М.М.* «Человек советской ориентации» – американский импресарио Сидни Росс // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2024. №3. С. 106–127.
- ⁷⁷ *Dana H.W.L.* Through the Looking Glass – the Soviet Theatre // *Emerson Quarterly.* 1931. March. P. 15.
- ⁷⁸ См. об этом нашу публикацию: Несостоявшееся «вторжение» Мейерхольда в США. К истории неосуществившихся гастролей ГосТиМа (1927–1931) / Публ., вступит. ст. и комм. М.М. Гудкова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 10 / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: ГИИ, 2025. С. 201–287.
- ⁷⁹ Влияние мейерхольдовских идей на сценическую практику Х. Флэнаган уже однажды оказывалось в центре научного исследования – этой проблеме был посвящен доклад американского театроведа Ф. Морен «Похороны и воскресение Мейерхольда в США, сделанный на Международном симпозиуме критиков и историков театра «Мейерхольд. Режиссура в перспективе века» (6–12 ноября 2000 г., Париж, Национальный центр научных исследований Франции) и ставший основой для статьи, заявленной к публикации в 2002 г. во втором выпуске сборника «Пути мейерхольдовских идей», который так и не вышел в свет. См.: *Пикон-Валлен Б.* Необходимая составляющая // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle: материалы конференции, Париж, 6–12 ноября 2000 г. / ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В.А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 15, 31.

- ⁸⁰ Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискаатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. С. 101. В конце этого высказывания В.Ф. Колязин цитирует ведущих театральных критиков Германии Ж. Грегора и Р. Фюлопа-Миллера: *Gregor J., Fülöp-Miller R. Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berückichtigung der Revolutionsperiode (Venäjän historia ja maantiede)*. Zurich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag, 1928. S. 122–123.
- ⁸¹ Клейман Ю.А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб: СПбГАТИ, 2011. С. 49.
- ⁸² Зингерман Б.И. Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. С. 99–100.