

Максим Гудков

Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф»¹

На развитие театра США – самого молодого в семействе западного сценического искусства – существенное влияние оказывали иностранные театральные культуры с многовековыми традициями. Если немецкий (М. Рейнхардт, Л. Йесснер, позже Б. Бrecht, Э. Пискатор) и французский (Ж. Копо, А. Антуан) театры способствовали развитию за океаном режиссуры, сценографии и драматургии, то на формирование актерской школы США существенное влияние оказывали российские театральные идеи (прежде всего, К.С. Станиславского, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда и М.А. Чехова).

Материалом для освоения в Новом Свете отечественных сценических открытий становилась в 1920–1940-е гг. не классическая дореволюционная драматургия (А.П. Чехов, «ранний» М. Горький² и др.), а современные – советские – пьесы. Интерес к российской театральной школе усиливался в США повышенным вниманием к общественно-политической жизни советского государства и подогревался культурной дипломатией страны победившего социализма (прежде всего, деятельностью Коминтерна). Если русская классика не сразу получала воплощение на заокеанских подмостках³, то драматургический материал о революционных и постреволюционных событиях оказывался востребованным американцами оперативно, – иногда советская пьеса шла на Бродвее сразу же после своего написания и постановки в СССР (например, военная драма К.М. Симонова 1942 г. «Русские люди», воплощенная в том же году одновременно на сценах Москвы и Нью-Йорка⁴).

В межвоенный период американские практики начали активно осваивать театральную методологию Евгения Богратионовича Вахтангова (1883–1922). В отличие от Станиславского и М. Чехова он никогда не бывал в США, хотя и мечтал там оказаться, – своей жене Надежде Михайловне он писал в 1912 г.: «Моя мечта обехать весь свет <...> и Нью-Йорк, и Чикаго. Умру, а поедем. Разве можно прожить на земле и ничего на этой земле не увидеть?»⁵. Режиссер не поставил на сцене ни одного американского автора. Тем не менее, когда осенью 1914 г. он приступил к постановке в Первой студии МХТ пьесы шведа Ю.-Х. Бергера «Потоп»⁶, действие которой разворачивается именно в США, то стал изучать эту страну, – «открывая американскую тему в русском театре, Вахтангов знал об Америке немногим больше Колумба»⁷. Узнанным он щедро делился с исполнителями готовящегося спектакля: «Второе собрание участников “Потопа” – <...> 1 октября [1914 г.]. “Знакомство литературное с Америкой.... Е.Б. делает сообщение об Америке и ее жизни”. В режиссерской тетради Вахтангова выписки по книжке Дэвида Мэкри “Американцы у себя дома”. Выписано прежде всего то, что в представлениях о жителях США – наперед заданный штамп: “Американцы предприимчивы и деятельны”»⁸. Существенно для нашего исследования и то, что Вахтангов, «испытывая подлинные муки безрепертуарья»⁹, никогда не ставил и советскую драматургию.

Освоение сценических идей Мастера по ту сторону Атлантики происходило уже после его преждевременной смерти от тяжелой болезни 29 мая 1922 г. и шло параллельно процессу формирования идеи

«вахтанговского» у себя на родине, в России: «Эта идея складывалась именно в среде студийцев в период после 1922 г., когда живое творчество и живая педагогика Евгения Богратионовича превратились в заветы, принципы, правила. Ученики приводили правила в системы, превращали в школьные методы – по собственной устной памяти, по записям высказываний или по публикациям Мастера»¹⁰. Несмотря на короткую жизнь, Вахтангову удалось заложить нерушимые основы собственной школы и театра – самостоятельную мощнейшую ветвь сценического направления, живущую и сейчас: «Его личность, его идеи, его восприятие Системы и способы воспитания были настолько мощными, что, оставшись одни, студийцы смогли сохранить школу и отстоять свою самостоятельность»¹¹.

За океаном идеи Вахтангова «прививались» разными способами. Прежде всего, благодаря гастролям московского театра-студии «Габима», показавшего американцам в 1926 и 1927 гг. вахтанговский «Гадибук»: «Именно благодаря театру “Габима” театральные идеи Вахтангова стали в Америке известными и популярными»¹². Между тем, постановка «Гадибука» не полностью отражала суть метода Вахтангова, который был явлен в последней его работе – «Принцессе Турандот». Ее новаторские подходы и приемы сценического существования актера не применялись Вахтанговым системно в спектаклях других его студий (и в еврейском театре-студии «Габима» тоже). Именно этот спектакль-завещание стал презентацией «вахтанговского метода», но в силу раннего ухода Вахтангова был не столь известен за рубежом. Таким образом, в театральном мире возникла уникальная картина: если в России метод Вахтангова оказался связан с «Принцессой Турандот», то на Западе образцом вахтанговского был именно «Гадибук». Как замечает В.В. Иванов, «Беспрецедентное турне “Габимы” сделало реальным присутствие Вахтангова в мировом театре. <...> В результате сложилась парадоксальная ситуация. На протяжении многих лет Вахтангов был развернут к России “Принцессой Турандот”, в разных редакциях продолжающей жить по сей день. Тогда как в историю мирового театра Вахтангов вошел прежде всего как создатель “Гадибука”»¹³.

Освоение вахтанговской методологии в США также шло в педагогическо-режиссерской практике Л. Страсберга в *Group Theatre*¹⁴; благодаря переводу и публикации советской театральной литературы о Вахтангове и его методе¹⁵; а также визиту американских деятелей сцены в СССР.

Однако наиболее продуктивно интеграция вахтанговского метода в театр США осуществлялась благодаря педагогической и постановочной практике актеров-эмигрантов из России, учившихся вместе с Мастером или у него (например, коллеги по Первой студии МХТ Р. Болеславского, ученика курса при Второй студии МХТ Р. Мамуляна и актрисы «Габимы» М. Гольдиной¹⁶), а также вахтанговского последователя Л. Снегова¹⁷.

Проблема освоения американской сценой вахтанговских театральных идей до сих пор актуальна. Еще в середине прошлого века вахтанговец Р.Н. Симонов резонно замечал: «Я думаю, что мы недооцениваем воздействие Вахтангова на мировой театр»¹⁸. После показа в 1956 г. в Москве оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» в исполнении американской гастролирующей оперной труппы «Эвримен-опера» (*Everyman Opera*), актер заключал: «По своему строю, по своим особенностям спектакль «Порги и Бесс» – вахтанговский. Он сделан в том же приеме, что и «Гадибук», поставленный Вахтанговым в студии «Габима». И дело здесь не только во внутренней близости. Спектакли Вахтангова влияли широко, в частности и его «Гадибук», который либо видели, либо изучали режиссеры «Порги и Бесс»»¹⁹. Симонов высоко оценил эту американскую постановку, написав о ней большую рецензию, в которой повторил свой тезис о ее «вахтанговости»: «Нужно сказать, что многие особенности стиля, формы спектакля «Порги и Бесс» нам, советским зрителям, давно знакомы. Моему поколению актеров и режиссеров, смотрящих и слушающих «Порги и Бесс», невольно вспоминается замечательный спектакль Е.Б. Вахтангова «Гадибук», поставленный в 1921 году в еврейской студии «Габима»»²⁰.

Особое место в списке актеров-эмигрантов из России, активно прививавших вахтанговскую школу в театр США, занимает его ученик по студии «Габима» Бенно Шнайдер (*Benno Schneider*, 1902–1977), – фигура в России практически неизвестная. Именно Б. Шнайдер, используя методологию Вахтангова, впервые на сцене США воплотил две поздние пьесы Горького – «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие».

Редкие документальные свидетельства и рецензии в заокеанской и отечественной прессе, к сожалению, не дают возможности полностью реконструировать эти спектакли. Но то немногое, что сохранилось и что автор статьи смог найти, все-таки позволяет утверждать, что горьковские постановки Б. Шнайдера следовали в русле вахтанговских идей.

Бывший наш соотечественник еврейской национальности, Бен-но Вениаминович Шнейдер родился в обеспеченной семье в Нижнем Новгороде (как и Горький). Хотя этот город и находился вне пределов черты оседлости, определявшей территорию для проживания евреев, иудейская община в нем была довольно многочисленной, – она состояла в основном из потомков еврейских солдат-кантонистов, призванных с 1832 г. в русскую армию в годы правления императора Николая I. Заметим, что фамилия «Шнейдер» (или «Шнейдер») одна из самых распространенных среди ашkenазских евреев и означает на идиш «портной» (שְׁנַיְדֵר), – в Российской империи еще в конце XVIII в. евреям давались фамилии в том числе по профессиональному признаку.

Участие в нижегородской гимназии, юный Шнейдер стал проявлять особый интерес к сценическому искусству – ходил в театр и даже сумел организовать еврейский драматический кружок. В 1919 г. в возрасте семнадцати лет волжанин вместе с родителями переехал в Москву, и через год – в 1920-м – поступил в труппу театра-студии «Габима», спектакли которого игрались исключительно на языке Торы – иврите. Неслучайно в 1920-е гг. этот театр называли «древнееврейской студией».

Американский исследователь еврейской сцены Э. Нахшон утверждает, что появление Б. Шнейдера в «Габиме» было чуть ли не случайностью: «Непонятно, почему и как молодой Шнейдер попал в “Габиму”. Более того, сам он позднее признавался: поступая в труппу студии, Шнейдер не догадывался, что “в этом инкубаторе” – его будущее. Возможно, связь с “Габимой” возникла во время визита некоторых членов этого театра в Нижний Новгород, где они гостили в доме богатой иудейской семьи Моисея Левия и даже сыграли на небольшой местной сцене спектакль “Праздник жизни” Г. Гауптмана»²¹.

«Габима» была организована в Москве еще до Октябрьской революции – весной 1917 г. Ее основатель и руководитель Н.Л. Цемах обратился к К.С. Станиславскому с просьбой взять на себя занятия со студийцами, однако тот рекомендовал в качестве преподавателя Е.Б. Вахтангова, который принял приглашение и с увлечением начал работать в новой студии.

Будучи самым первым педагогом, режиссером и художественным руководителем «Габимы» в конце 1910-х – начале 1920-х гг., Е.Б. Вахтангов существенным образом определил ее особый стиль актерской игры, который в Америке позже назовут «габимовским» (*Habima style*)²². Поскольку большинство первых участников театра не были профес-

сиональными актерами, Вахтангов потребовал, чтобы они учились у него в течение одного года, прежде чем разрешил им осенью 1918 г. сыграть свой первый спектакль «Вечер студийных работ», состоявший из одноактных пьес²³. На своих занятиях по актерскому мастерству в «Габиме» Вахтангов вместе со студийцами постепенно выходил «за пределы обычных “предлагаемых обстоятельств” и нащупывал путь к тому “фантастическому реализму”, принципы которого сформулировал позднее»²⁴. Таким образом, габимовцам прививался не бытовой и сверхутягнутый психологизм МХТ, а именно «фантастический реализм», когда «форму надо сотворить, надо нафантазировать»²⁵. Сценические искания Вахтангова развивались в рамках собственной, оригинальной эстетики, во многом отличающейся и полемизирующей с эстетикой «художественников»: «Вахтанговская школа не довольствуется ходом “от себя к роли”. В методике... есть три специальных раздела, дающие начинающему актеру представление о “зерне образа”, о характерности, о сценическом перевоплощении (“Стать другим, оставаясь при этом самим собой”). <...> У Станиславского – правдоподобие чувств в натуральной форме; у Вахтангова – правдоподобие чувств в форме театральной»²⁶. Вахтангов большое внимание уделял пластической выразительности образа, внешней форме его воплощения. Для него было характерно преувеличивать ту или иную черту характера, акцентировать ее, придавать образу броскость гиперболы. И сегодня в учебном заведении при Вахтанговском театре – Театральном институте имени Бориса Щукина (так называемой «Щуке») – учат именно так: «Вахтанговская школа всегда славилась умением ее воспитанников “лепить” характеры»²⁷.

Поскольку юный Б. Шнайдер был принят в «Габиму» лишь в 1920 г. – т. е. уже после годичного вахтанговского обучения студийцев и репетиций спектакля «Вечер студийных работ», – его актерским «университетом» оказалась работа в вахтанговской постановке «Гадибук» по пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров (Дибук)»²⁸, которая длилась почти три года²⁹. Именно она, по сути, сформировала творческое – читай, вахтанговское – мировоззрение Б. Шнайдера, став в будущем основой его театральной педагогики и режиссуры. Воспоминания одного из участников «Габимы», начинающего актера А.М. Карева (исполнявшего под псевдонимом Прудкин важную роль Прохожего в «Гадибуке»), сохранили эпизод репетиции Вахтангова, который (скорей всего) относится к юному волжанину Б. Шнайдеру: «Из маленькой ложи слышен грозный



Н. Альтман. Эскиз костюма батлана
для спектакля «Гадиук».
Театр-студия «Габима». 1922

окрик Евгения Богратионовича актеру: “Вы не чувствуете мелодику речи пьесы Анского. Вы говорите на нижегородском наречии”»³⁰.

Вот как в письме Станиславскому Вахтангов формулировал свои задачи в «Гадибуке»: «Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене, во-первых, а во-вторых, надо было “делать актеров”. Всю пьесу, все роли до мельчайших подробностей, вплоть до жеста, интонаций и тембра голоса мне пришлось играть самому. Пришлось делать каждую фразу, так как состав “Габимы” в актерском смысле, в смысле мастерства очень был слаб. Надо было организовать специальные, отдельные занятия»³¹.

Именно в работе над «Гадибуком» Вахтангов привил Шнейдеру любовь к яркой театральной форме: «Иногда, сидя за столиком в маленьком фойе [театра “Габима” в Нижнем Кисловском переулке. – М. Г.], он говорил: “Давайте, поговорим, какие руки у вас?.. Как вы ходите? Какой характер рук и походки подсказывает вам ваша фантазия? Любите, лейте ваш образ, любите его нутро и любите, очень, очень любите форму, несущую ваше содержание. Мы мало любим форму”. Он упорно, звуком напирал на “о” и “р” – форму»³².

В постановке смело соединялась «народная легенда с идеями и средствами трагического экспрессионизма»³³, премьера состоялась 31 января 1922 г. На русскоязычной афише в списке исполнителей,



Н. Альтман. Эскиз костюма
молодого хасида для
спектакля «Гадибук».
Театр-студия «Габима». 1922

расположенном в алфавитном порядке, имя Шнайдера значилось как «Шнейдер-Бенно», а в программке спектакля оно писалось «Ш. Бенно».

В спектакле Шнайдер исполнял сразу несколько ролей второго плана³⁴. То, что это были периферийные герои, не умаляет значимость его участия в постановке, в которой он почти не сходил со сцены. В первом акте он играл одного из трех престарелых праздных завсегдатаев синагоги – Второго батлана. Эту роль Шнайдер «лепил» под руководством Вахтангова гротескно и небытово: «“Прозрачные ирреальные батланы говорили надломленными голосами марионеток. Они механически покачивались и так же механически выговаривали слова”. В финале первого акта они, встав в круг и взявшись друг друга за плечи, начинали медленно притоптывать в такт. Движения убыстрялись. Танцующие подпрыгивали, вскрикивали и взвизгивали, доводя себя до исступления и изнеможения. Ритуальный танец соединял отдельные фигуры в единое тело, сообщая ему новую грозную реальность»³⁵.

Во втором акте «Гадибука» Шнайдер играл учителя по имени Мендл, являющегося наставником жениха главной героини Леи. Известный театральный критик Н.Д. Волков, побывавший на одной из последних генеральных репетиций «Гадибука», свидетельствовал о гротескном решении и этой роли Шнайдера: «Для характеристики Сендера, Ханана [здесь критик ошибочно называет жениха Хананом, на самом деле его

зовут Менаше, – во втором акте Ханана уже нет, он умер в первом. – *М. Г.*], его учителя [как раз эту роль играл Б. Шнайдер. – *М. Г.*] и свата Вахтангов использует однообразие фиксированных движений. Для каждого из них находит несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо от того, каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма»³⁶.

В третьем акте «Гадибука» у Шнайдера была роль Первого духовного судьи в Мирополе, а также одного из многочисленных хасидов.

Примечательно для нашего исследования, что «Габимой» восхищался и Горький: «Страшно много труда вложено в этот маленький театр и – создалось еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантливости еврейского народа. «Габима» – театр, которым могут гордиться евреи. Этот здоровый красавец ребенок обещает вырасти Маккавеем»³⁷. И далее писатель определял специфику «Габимы»: «Это замечательное дело создавалось <...> в непрерывной борьбе за право говорить на языке Торы. <...> Все артисты «Габимы» – юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом. Но, проработав день в различных учреждениях, в суете, притупляющей ум и душу, эти люди, религиозно влюбленные в свой звучный древний язык, в свое трагическое искусство, собирались на репетиции и до поздней ночи разучивали пьесы с упорством и самозабвением верующих в чудесную силу красивого слова»³⁸. К сожалению, Горький не увидел московскую премьеру «Гадибука», поскольку еще в октябре 1921 г. эмигрировал из СССР. Тем не менее, бывая в «Габиме» ранее, писатель смотрел репетиции постановки и мог быть знаком с юным студийцем Шнайдером.

После смерти Вахтангова будущий американец участвовал в качестве актера в таких знаковых постановках «Габимы», как «Вечный жид» Д. Пинского (режиссер В.Л. Мчеделов, премьера 5 июня 1923), «Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана (режиссер Б.М. Сушкевич, премьера 12 декабря 1925) и «Гамабул» («Потоп») Ю. Бергера (режиссер Б.И. Вершилов, премьера 20 декабря 1925).

В 1926–1927 гг. «Габима» приезжала на гастроли в США, показав в том числе «Гадибук». К тому времени за океаном пьесу Ан-ского уже хорошо знали: в 1921, 1924 и 1926 гг. она игралась в Нью-Йорке в Еврейском Художественном театре (на идиш, режиссер М. Шварц), а в 1925–1926 гг. – в «малом театре» *Neighborhood Playhouse* (на англ. яз.,



«Гадибук». Театр-студия
«Габима». 1922.
Б. Шнайдер в роли Учителя
Менделя (слева)

режиссеры Д. Варди и А. Левисон)³⁹. Вахтанговский спектакль поражал американского зрителя тем, как из ярких, резких и порой кричащих его элементов ткалось художественное целое. Авторитетный театральный критик Б. Аткинсон утверждал, что «“Габима” дает пример нового метода совместной работы <...> и наша сцена может многому поучиться в гармоничном сочетании элементов постановки»⁴⁰.

Финансовые трудности и внутренние конфликты привели «Габиму» в США к расколу⁴¹. Шнайдер и его жена Бат-Ами (тоже актриса «Габимы») предпочли остаться в Нью-Йорке: некоторое время он зарабатывал на жизнь ручной росписью по ткани – батиком. Очевидец тех событий так описывает внешний вид Шнайдера в Нью-Йорке: «Среднего роста, всегда с сигаретой во рту и с застенчивой улыбкой на лице»⁴².

В том же 1927 г. произошло судьбоносное событие – Шнайдер стал инструктором по гриму в любительской *Freiheit Drama Studio*, которая совсем скоро реорганизуется в небольшой «рабочий» еврейский театр «Артеф» (*Artef Theatre*, 1927–1940)⁴³. Вот как об этом событии пишет американский исследователь: «Хотя Шнайдер и имел отличную театральную подготовку, он все же особо ничем не отличился в “Габиме” ни как актер, ни как режиссер. Естественно, что когда он попросил руководство *Artef* позволить ему поставить спектакль, никто не ожидал



«Гадибук». Сцена из спектакля. Театр-студия «Габима». 1922

от него никаких чудес»⁴⁴. Однако его режиссерский дебют с комедией Шолом-Алейхема «Аристократы» (1930) настолько впечатлил дирекцию театра, что они тут же предложили ему стать художественным руководителем коллектива, коим бывший наш соотечественник и являлся на протяжении десяти лет (1930–1939).

В 1934 г. одновременно с режиссерской работой в *Artef* (когда шли репетиции горьковского «Егора Булычова») Шнайдер начал преподавать актерское мастерство в *New Theatre School*, а также основал собственный актерский институт под названием *Workers Acting Studio*⁴⁵, где вел занятия на английском языке согласно методу Вахтангова.

Со временем профессиональная репутация Шнайдера росла, и в 1937-м он не только уже был востребованным педагогом актерского мастерства, но и постановщиком в знаменитом бродвейском театре *Guild* («По милости божьей» / *But for the Grace of God* Л. Атласа)⁴⁶, а также режиссером спектакля, в котором дебютировала на Бродвее Ингрид Бергман и где небольшую роль играл Элиас Казан – «Лилиом» Ф. Мольнара (1940). Через несколько лет после распада *Artef* – в 1943 г. – Шнайдер перебрался в Голливуд и снялся в нескольких фильмах⁴⁷. Кроме того, он в течение тринадцати лет непрерывно возглавлял актерскую школу-студию *Talent Department* при кинокомпании *Columbia Pictures*. На родину,



«Гадибук». Сцена из спектакля. Театр-студия «Габима». 1922

в Россию, он ни разу больше не приезжал – даже в 1930-е гг., когда это было возможно сделать. Умер Б. Шнайдер в 1977 г. в Лос-Анджелесе.

В рамках театра *Artef* Шнайдер тоже организовал школу-студию (*Artef Studio*), где проводил занятия по актерскому мастерству, в основе которых лежала методология Вахтангова. Вечерами по будням после работы на фабриках и заводах Нью-Йорка актеры-любители постигали сценическое ремесло, а свои спектакли играли по выходным.

Сохранились уникальные впечатления от первых занятий Б. Шнайдера одного из студийцев: «Он вошел к нам тихо, скромно и даже как-то робко. Но когда он начал беседовать с нами – любознательными молодыми учениками студии, – рассказывая о своем московском периоде, о голодных годах и художественных искааниях, <...> о Вахтангове, руководившем “Габимой”, о Московском Художественном театре и его актерах, то в глазах загорелся свет. Об этом он мог говорить часами, не уставая. Мы сразу же полюбили его и поверили, жадно глотая каждое слово из его уст»⁴⁸.

Учебная программа студии была рассчитана на три года и включала следующие дисциплины: актерское мастерство, постановку голоса и дикции (т. е. сценическую речь), пластическое движение (пластику и сценическое движение) и танец, идиш, основы драматургии, историю

театра и грим. В актерском тренинге (его вел сам Б. Шнайдер) главный упор делался на подчеркнутом, несколько преувеличенном и открыто театральном стиле исполнения, основанном на методологии Вахтангова. Как замечает Э. Нахшон, «Шнайдер сыграл в театре *Artef* роль, аналогичную Вахтангову в “Габиме” – творческого наставника, идеолога и вдохновителя, став своеобразным связующим звеном с самой уважаемой в мире театральной культурой»⁴⁹.

В Нью-Йорке коллектив этого еврейского рабочего театра принципиально противопоставлял себя бродвейской системе звезд и поэтому не дал знаменитых актеров. В историю театральной Америки он вошел достижениями именно постановщика Б. Шнайдера, «признанного лучшим режиссером американской еврейской сцены»⁵⁰. Свой постановочный метод в *Artef* он так описывал: «В этом театре я вынужден был вести себя как абсолютный диктатор. Здесь мне приходилось решать творческие задачи исключительно с актерами-любителями, не обладавшими хоть каким-либо значительным сценическим умением и опытом. Однако я находил в этом и достоинства, – мои актеры представляли собой чистый и послушный материал, из которого я мог “лепить” горьковские образы. Я обучал своих исполнителей по школе Вахтангова»⁵¹. Подобного рода режиссерская стратегия Шнайдера иногда вызывала обвинения в том, что «в своем стремлении к целостной и стилизованной постановке он превращал актеров в послушных марионеток»⁵².

Помимо своего эстетически-художественного своеобразия театр *Artef* отличался ярко выраженной идеологической направленностью. Он является ярким примером «спонсорской» деятельности Коминтерна, поддерживавшего (в том числе и материально) разные зарубежные организации, названия которых указывали на «рабочих и крестьян»: «Ни для кого не было секретом, что *Artef* возник в русле коммунистического движения. Коммунисты взяли на себя ответственность за идеологическую и эстетическую направленность этого театра»⁵³.

Как отмечает американский исследователь, «будучи от природы человеком немногословным, Шнайдер не оставил ни малейшего свидетельства о том, каково это было бывшему члену сионистской “Габимы” объединиться с коммунистами, особенно в тот исторический период [т. е. “красные тридцатые”, когда радикальные левые идеи стали крайне популярны в США. – М. Г.]. Тихий и аполитичный человек, он (должно быть) подходил к своей работе совершенно профессионально, принимая идеологический аспект *Artef* как данность»⁵⁴.

Уже с самого начала своей деятельности *Artef* покорял многочисленных зрителей еврейских кварталов необычным стилем постановок как пьес еврейских авторов, пишущих на идише, так и русских классиков, а также современных пролетарских писателей, переведенных на идиш. Особый успех выпал на постановку «Рекруты» (по пьесе советского автора Липе Резника, 1934) – комедию (!) о борьбе еврейских буржуа и крестьян в одном из местечек Российской империи, которая игралась даже на Бродвее, выдержав целых 132 представления⁵⁵. Соединение ярковыраженной идеологической ориентации и художественных задач в творческой деятельности *Artef* выдвинуло этот коллектив в «авангард такого направления американской сцены тех лет, как революционный театр»⁵⁶. *Artef* просуществовал почти пятнадцать лет. Политические события в мире и, прежде всего, советско-германский пакт 1939 г. резко сократили еврейскую и либеральную поддержку идеологически ангажированного театра *Artef*, что вскоре привело к его закрытию в 1940 г.

Обращение *Artef* к поздней горьковской драматургии было продиктовано несколькими причинами. С одной стороны, театру нужно было убедить коммунистов-спонсоров – и своих, и советских – в лояльности: «В начале 1930-х годов *Artef* подвергся сильному давлению со стороны лидеров коммунистической партии, которые считали, что театральная труппа не охватывала достаточного количества пролетарской аудитории, не выпускала адекватные революционные пьесы и не принимала активного участия в общественно-политической жизни страны. Степень актуальности постановок театра для пролетариата коммунистическая критика определяла убийственной формулировкой – “полная отчужденность от рабочего класса”. <...> Чтобы подчеркнуть свою принадлежность к Советам и социалистическому реализму, недавно утвержденному в СССР, еврейский театр и обратился в середине 1930-х к горьковской драматургии»⁵⁷. Ее сценическое воплощение в *Artef* санкционировалось в Москве Международным объединением революционных театров (МОРТ, 1929–1936), созданным под эгидой Коминтерна⁵⁸.

С другой стороны, появление пьес Горького на афише театра обусловливалось чисто профессиональными запросами и поисками, а также авторской поэтикой. Творческая программа *Artef* создавалась под мощнейшим влиянием театральных взглядов Е.Б. Вахтангова, поэтому естественно, что в его репертуаре возникли две поздние пьесы

М. Горького, которые впервые были поставлены именно в этом театре («Егор Булычов и другие» – премьера 25 сентября 1932 г.; «Достиаев и другие» – премьера 25 ноября 1933 г.).

Обе горьковские драмы исполнялись в *Artef* – как и весь остальной репертуар этого еврейского театрального коллектива – исключительно на идиш, а не на английском языке. Перевод был сделан неким Л. Файнбергом (L. Feinberg), о котором в американских источниках не осталось информации.

Ученик Вахтангова Р.Н. Симонов вспоминал, что «в беседе с вахтанговцами Горький высказывал мысли, что эту пьесу [“Егор Булычов и другие”] должны играть актеры-эксцентрики. Искусство актеров пантомимы, эксцентриков исключительно сложное, доступное высоким талантам. В основе этого искусства лежит правдивое изображение событий. Но герои действуют с особой выразительной силой, когда трагедия переходит в комедию, а комедийное становится трагическим. Горький создал произведение трагикомического плана»⁵⁹.

Благодаря МОРТ горьковские произведения воплощались в *Artef* согласно практическим указаниям московского Театра имени Евг. Вахтангова, предоставившего американцам материалы своих постановок. Советский журнал «Иностранная книга» сообщал: «Показателен тот факт, что театр “Артеф”, стремясь дать максимально правдивую интерпретацию пьесы М. Горького, использует режиссерские указания театра им. Вахтангова»⁶⁰.

Это подтверждается и заявлением председателя МОРТ в 1935 г. – немецкого режиссера, находившегося в то время в эмиграции в СССР, Э. Пискатора: «Через наши секции и уполномоченных мы организовали в различных странах постановки советских пьес: “Егор Булычов и др.” шел в <...> театре “Артеф” (Нью-Йорк) <...>. В театре “Артеф” прошла также пьеса “Достиаев и другие”. <...> Все эти пьесы были направлены МОРТом. Стремясь удовлетворить большие запросы на советские пьесы, мы недавно заключили договор с Издательством иностранных рабочих на издание 5 советских пьес на английском языке. Эти издания должны быть дополнены введением МОРТ и режиссерскими комментариями видных советских режиссеров [курсив мой. – М. Г.]. МОРТ получил право на постановку этих пьес от их авторов»⁶¹.

И сами вахтанговцы, и отечественное театроведение называют спектакль «Егор Булычов и другие» «главным в репертуаре Театра им. Вахтангова наравне с “Принцессой Турандот”»⁶². Постановщи-

ком обеих пьес Горького выступил «возможно, самый трудолюбивый и последовательный ученик Вахтангова»⁶³ – Борис Евгеньевич Захава (1896–1976). Он воплотил «Егора Булычова» в соответствии с фирменным вахтанговским стилем – особой театральностью и сценической праздничностью, гротеском, лишенным сверхуглубленного психологизма и бытовых мелочей. «Во многом авторизованный М. Горьким»⁶⁴, вахтанговский спектакль «в процессе “доводки” пьесы»⁶⁵ в немалой степени воспринимал пьесу как материал для сотворчества. Так, режиссер Б.Е. Захава придумал пролог, состоявший из чтения героями горьковской пьесы документов и газет⁶⁶, появился на сцене новый персонаж – большевик Яков Лаптев (согласно советскому драматургическому канону 1930-х, требовавшему антитезы), а также пляска вприсядку Булычова в сцене с игуменьей и новый финал с церковной службой («сцена с попами» или «панихида»).

Постановочные решения Вахтангова, а затем и вахтанговцев всегда отличались яркой образностью, контрастностью и экспрессией построения мизансцен (знаменитый лозунг Вахтангова «Вернуть театру *театр*»). В «Булычове» вахтанговцев «отчетливо проявился интерес к острой социальности, психологически достоверной и одновременно художественно убедительной театральности»⁶⁷. Это давало повод некоторым их оппонентам (например, Вл.И. Немировичу-Данченко) обвинять спектакль в изобилии «криклих эффектов, яркого и резкого уклона в фельетонную политику»⁶⁸.

Следует признать, что вопрос о том, в какой степени «Егор Булычов» Б.Е. Захавы был воплощением именно вахтанговских идей, остается в отечественном театроведении до сих пор открытым. Б.А. Бялик был убежден, что работа над «Егором Булычовым» «отнюдь не побудила театр отказаться от его основного метода, от вахтанговских традиций. <...> Именно пьеса Горького возродила в Театре имени Вахтангова острую сценическую выразительность. <...> [Театр] подошел к [пьесе] по-своему, по-вахтанговски, и его успех был во многом определен родственностью драматурга и театра»⁶⁹. Другой точки зрения придерживается В.В. Иванов: «Вахтанговское было в игре Щукина. Тогда как в композиции Захавы, где горьковский сюжет был вписан в хронику политических событий, вахтанговского было совсем мало. Вахтангов стремился все обобщать до беспредельности, а Захава думал о календаре. Да, и сам Горький не авторизовал композицию, разрешив только для вахтанговцев»⁷⁰. Такое мнение современного



Б.В. Щукин –
Егор Булычов.
«Егор Булычов и другие».
Театр им. Евг. Вахтангова.
1932

исследователя согласуется и с утверждением конца 1950-х гг. вахтанговца Р.Н. Симонова: «Самый прием актерского исполнения и режиссерского построения спектакля “Булычов” можно определить как реалистический, но включающий в себя порой и подчеркнуто гротесковые сцены. Мерный ход жизни семьи Булычовых нарушается стихийными взрывами булычовского неудержимого, самовластного, сильного характера. Вспомним хотя бы пляску Булычова, его сцены с Трубачом, Зобуновой, Пропотеем»⁷¹.

Исполнитель заглавной роли – актер-вахтанговец, ученик Евгения Богратионовича, – Борис Васильевич Щукин (1894–1939) «лепил» образ своего героя, который был значительно его старше, остро и подчас гротескно. Своему волжскому купцу актер нашел индивидуальную манеру речи – говор на круглое «о» и особую ее ритмичность («широкая и некоторая музыкальная напевность, и громкая, смелая хозяйская речь без излишних интимных полутонаов, без случайных интонаций и перебоев. <...> Язык Булычова – как стихи. Фраза закончена, кругла, ритмически четка. Ее не хочется, нельзя говорить случайно, мельчить. Она – как пословица. То, что мой Булычов говорит на “о”, объясняется не только тем, что дело происходит в Костроме, а и тем, что особенность речи еще больше подчеркивает афористичность, особый игровой и звуковой ритм

горьковского текста. <...> Этот блестяще отшлифованный текст требует достойной его блеска, тщательной и любовной актерской отделки»⁷²). В другом месте Б.В. Щукин заявлял: «Нельзя было говорить так, как в Художественном театре, – с “простотцой”. Это было совершенно отброшено. Надо было найти своеобразную приподнятость речи, несколько увести ее из бытового плана»⁷³.

Для своего героя актер нашел также особую пластику – «характерный вскид головы Булычова. Словно он сверху смотрит на друзей и на врагов, и даже на самого себя»⁷⁴, «горделивость, приподнятая голова. <...> Повадка, в этом – своеобразная “порода” купечества»⁷⁵. К этой пластике актер добавил один прищуренный глаз: «В Егоре Булычове у Щукина было асимметричное лицо. Эта асимметрия, видимо, возникла от внутренней дисгармонии Егора, от сложности его натуры»⁷⁶.

Кроме того, актер сам придумал своему герою грим – жиденькую короткую бородку («Я себе не представляю Булычова с большой бородой. В человеке с большой бородой словно бы больше хищника, а я этого не хотел»⁷⁷) и рыжий взлохмаченный парик.

О своем исполнении Булычова Б.В. Щукин писал: «Мне идти от себя – всегда трудно. Мне всегда нужно чем-то прикрываться. <...> Я играю немножко театрально. Ведь если только целиком играть свое, то тоже будет скучно. <...> Вы играете образ, до которого вы поднимаетесь, с которым вы вместе друг другу помогаете. Это и развязывает вам руки, это и дает пищу вашей творческой фантазии, сообщает вам в образе иной темперамент – темперамент сценический, который обязательно должен отличаться от жизненного»⁷⁸.

Как пишет Т.И. Бачелис, многократно видевшая вахтанговский спектакль, «Умея, когда нужно, сливаться с образом, Щукин [в роли Булычова] не боялся остроты сценического “чересчур”, преувеличения “отстранения”. Он любил применять на сцене яркие краски и выпуклые формы. Он знал, что форму надо “сотворить” – по завету Вахтангова»⁷⁹.

Именно Б.В. Щукина Захава признавал «самым вахтанговским» актером: «[Он] лучше, полнее, точнее и глубже, чем кто-либо другой, реализовал “вахтанговское” в своем творчестве»⁸⁰.

Известно, что Горький упрекал Захаву в склонности в «Булычове» к гротеску. Однако «для вахтанговцев этот упрек равносителен тому, что если бы Чарли Чаплина обвинили в сочетании буффонады и пантомими, а Марлен Дитрих – в безупречной киногеничности. Природа мастерства наследников Вахтангова всегда подразумевала гротеск,

острую форму, ироничность. Они считали это основой своего стиля, развивали, гордились»⁸¹.

Так или иначе, именно вахтанговский «Егор Булычов» стал одним из самых значительных горьковских спектаклей в истории отечественного театра, об этой постановке писала даже американская пресса⁸². Все издания «Булычова» в СССР сопровождались указаниями писателя, которые тот сделал вахтанговцам 19 сентября 1932 г. после прогона. И в этой связи мы приведем новейшее наблюдение отечественного исследователя: «Все замечания, которые Горький сделал 19 сентября, с годами были растиражированы в бесчисленных переизданиях его произведений. Алексей Максимович говорит о структуре “Егора Булычова”, о характерах персонажей, о языке, походке, манерах. И всегда непременно подчеркивается, что перед нами – стенограмма беседы с артистами. Однако любого читателя смущит чрезмерная строгость и выстроенная последовательность горьковских замечаний, словно существует он не в обсуждении спектакля, а читает заготовленный доклад на какой-нибудь конференции. Объясняется это просто: оказывается, вскоре после премьеры Горькому привезли стенограмму той встречи, и он кропотливо ее отредактировал – иссушил, оставив лишь самую суть. В духе советской традиции расчет делался на то, что собранные замечания станут ориентиром для многих других режиссеров, которые будут ставить “Егора Булычова”»⁸³. Таким «ориентиром» горьковские замечания явились на следующий год и для авторов заокеанской постановки.

Однако американцы следовали не только советам советского писателя, но и постановочным решениям пьесы в Театре имени Евг. Вахтангова. В своем письме, адресованном МОРТ, Шнайдер сообщал: «Начиная работать над постановкой “Егора Булычова” Максима Горького, мне пришлось внимательно и основательно проанализировать отдельные характеры, условия и внутреннюю социальную структуру пьесы. Это было для меня сложнейшей режиссерской задачей. Мне хотелось избегнуть бытовщины [курсив мой. – М. Г.] и семейной интриги вокруг наследства Егора Булычова. Мне хотелось, чтобы основная идея Горького – социальные конфликты, которые являются центральным пунктом пьесы – была бы выдвинута на первый план»⁸⁴. Режиссерское решение Шнайдера соответствовало замыслу Захавы: «Нам стало ясно, что если режиссер и актеры <...> сведут тему спектакля только к личной судьбе Егора Булычова или, еще хуже, поведут речь о смерти и страданиях человека вообще, то пьеса Горького из большого произведения,



«Егор Булычов». Сцена «Никчемушки, купеческие дети», 2 акт.
Антонина Достигаева (слева), Алексей Достигаев (в центре, с дудочкой)
и Шура Булычова (справа). Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

раскрывающего социальные процессы огромного масштаба, превратится на сцене либо в мелкую бытовую психологическую драму (типа обычных буржуазных семейных драм с их борьбой из-за наследства, со всякого рода семейными неурядицами, ссорами и т. п.), либо в сугубо символическую абстракцию, в схему, лишенную полноты конкретного внутреннего содержания»⁸⁵.

Спектакль «Егор Булычов» театра *Artef*, премьера которого состоялась 6 января 1934 г., изобиловал ярким, гротескным решением горьковских образов, выразительными экспрессивными мизансценами и памфлетно-сатирической заостренностью сценического рисунка наравне с откровенной театральной условностью. Здесь (как и у вахтанговцев) было много музыкальных номеров, куплетов и песен. Например, в сцене объяснения Шуры с Тятыним вместо гитары (как это было в московской постановке) использовали обычную дудочку. Американский исследователь свидетельствует, что «натуралистическому и мелодраматическому репертуару *Artef* в духе агитпропа Шнейдер добавил яркую вахтанговскую театральность и чувство вкуса. Его мастерство по созданию выразительных мизансцен и гротескных сценических образов было воистину легендарным»⁸⁶. Редкие сохранившиеся фотографии этого спектакля (кстати, опубликованные в советском



«Егор Булычов». Сцена с блаженным Пропотеем, 3 акт.

Блаженный Пропотей (в центре, на коленях с посохом), игуменья Мелания (слева от него) и Егор Булычов (справа от него). Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

журнале «Интернациональная литература» на целом развороте⁸⁷) подтверждают его «вахтанговость». Иконографический материал зафиксировал ключевые события горьковской истории – сцену с Трубачом, сцену с Пропотеем и финал спектакля, – наглядно демонстрируя то, что Шнайдеру удалось «избегнуть бытовщины».

Говоря о сценических решениях этой пьесы, Б.А. Бялик замечает: «Несколько упрощая общую картину, можно сказать, что все исполнители роли Егора Булычова делятся на две группы – на тех, кто показывает его поверившим в безысходность своей болезни, и тех, кто показывает его неспособным в это окончательно поверить и несдающимся»⁸⁸. В американском театре пошли по второму пути, – вслед за интерпретацией Б.В. Щукина. «Проблема героя, “выламывающегося” из своей среды, стоящего “боком” к своему классу, была близка американской интеллигенции “красных тридцатых”»⁸⁹. Егора Булычова играл актер Михл (или Мэхл) Гольдштейн (*Mikhl Goldstein*)⁹⁰. Вслед за вахтанговцами *Artef* рассматривал пьесу Горького как «произведение о столкновении двух социальных сил: умирающего мира собственников и рождающегося всепобеждающего социализма»⁹¹. Коммунистическая пресса за океаном писала: «Булычов в пьесе Горького и постановке *Artef* – это не только реальный человек, но и, конечно же, символ целого класса буржуазии. Со-



«Егор Булычов». «Сцена с Трубачом», финал 2 акта.
Трубач (в центре), Егор Булычов (второй слева с поднятой рукой).
Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

ответственно, смерть индивида есть не что иное, как гибель всех прежних хозяев жизни»⁹². Кульминацией постановки была так называемая сцена с Трубачом («Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!..»⁹³). Здесь она также решалась в духе вахтанговского театра: «Гневно и радостно отрекался этот Булычов от старого мира. Отрекался не обреченный, а освобожденный; трубил на весь мир не о конце старого мира, а о своей победе над ним в самом себе. Так победоносно отрицать, в таком грозном и веселом торжестве отрекаться от прежней веры может только очень смелый человек»⁹⁴.

Примечательно, что американский «Булычов» заканчивался так, как изначально задумывал Захава – сценой соборования умирающего героя и его смертью («Его смерть казалась мне совершенно естественным и закономерным завершением именно данной пьесы»)⁹⁵. Однако после протеста Горького изобретенная режиссером сцена была убрана из спектакля вахтанговцев, но авторы постановки *Artef* решили оставить финальный аккорд именно таким – с «сильно действующими средствами (попами, церковным ритуалом, горящими свечами и т. п.)»⁹⁶.

Сценографию к постановке создал другой наш соотечественник – театральный художник Мой Золотарёв (*Moi Solotaroff*, 1892–1970), который родился в Елисаветграде (в советское время Кировоград, ныне



«Егор Булычов». Сцена «Панихида», финал 3 акта.
Блаженный Пропотей (слева, с посохом), поп Павлин (в центре),
игуменья Мелания (справа) и Егор Булычов (лежит на кушетке).
Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

Кропивницкий) и «начал свою сценическую карьеру в России в двенадцатилетнем возрасте»⁹⁷. До своего переезда в Соединенные Штаты он изучал искусство в Париже. В театре *Artef* М. Золотарёв являлся главным художником, – здесь он оформил пятнадцать спектаклей. Его стиль, заостренный и подчеркнуто условный, в духе М. Шагала⁹⁸, был охарактеризован другим театральным художником М. Гореликом как «хасидистский гротеск»⁹⁹. В духе вахтанговцев Золотарёв решал сценографию горьковской истории посредством преодоления быта через его театрализацию. Сценографическое решение Золотарёва, как и у вахтанговцев (художник В.В. Дмитриев), представляло собой условный вертикальный разрез двухэтажного купеческого дома, обнажившего свою «внутренность». Такой прием позволял показать не два места действия, как у Горького (столовая и гостиная), а несколько различных комнат в булычовском доме. Данное решение помогло «вывернуть “изнанку” этого мира, подтачиваемого собственными противоречиями. В изображении нескольких комнат нижнего и верхнего этажей, лестницы, нелепых пристроек и чердачных помещений художник <...> дал зрителю возможность увидеть, как реагируют одновременно на одни и те же события во всех уголках дома»¹⁰⁰. Для постановщика московской премьеры Б.Е. Захавы

в этом заключалась одна из важнейших идей его режиссерской концепции: «Я хотел каждую группу действующих лиц “прикрепить” к определенной вещественной среде, которая могла бы определенным образом характеризовать ее»¹⁰¹. Актер и режиссер Р.Н. Симонов отметил в такой сценографии дополнительные преимущества: «Двухэтажный разрез дома у вахтанговцев и действие, перебрасывающееся из комнаты в комнату, динамизировали спектакль, придавали ему большую ритмическую подвижность, что соответствовало событиям, происходившим за окнами дома Булычова в дни Февральской революции и неудержимо надвигающегося Октября»¹⁰². Сценографическое решение горьковской пьесы вахтанговцами, достигавшее образа-метафоры предреволюционной России, впоследствии «послужило образцом для огромного большинства периферийных спектаклей “Егора Булычова”, став почти нормой для многих театральных поколений»¹⁰³. Таким оно было передано МОРТ в нью-йоркский *Artef* и воплощено в постановке Б. Шнайдера.

Трудно согласиться с оценкой рецензента Н. Бухвальда, что американский спектакль «с точки зрения всех его составляющих – актерского исполнения, режиссуры и сценографии – оказался высочайшего качества и был одинаково позитивно принят как критикой, так и зрителем»¹⁰⁴. Даже радикальные рецензенты отмечали изъяны постановки: «Несомненно, это лучшая сценическая работа театра *Artef*. Игра актеров здесь в целом на порядок выше и точней, чем в предыдущих постановках. Однако некоторые исполнители все же *грешат чрезмерной и неубедительной стилизацией, а также наигрышем* [курсив мой. – М. Г.]»¹⁰⁵. Упрек, который часто предъявлялся в СССР вахтанговцам.

Пьеса «Егор Булычов» настолько соответствовала идеяным и творческим задачам *Artef*, что в следующем, 1935 г. театр вновь обратился к горьковской драматургии, поставив у себя «Достигаева и других» (премьера 20 января 1935).

Московский журнал «Интернациональная литература», ссылаясь на заокеанское радикальное издание *New Theatre*, информировал в 1935 г. советского читателя о том, что «два революционных американских театра – “Рабочая театральная лаборатория” [т. е. *Workers’ Laboratory Theatre*. – М. Г.]¹⁰⁶ и “Артеф” – в предстоящем сезоне ставят две пьесы М. Горького: “Егор Булычов” и “Достигаев”»¹⁰⁷.

Пьеса «Достигаев и другие» является второй частью (после «Егора Булычова и других») задуманного Горьким цикла драматических произведений, посвященных революционным событиям 1917 г. За океаном

новую горьковскую драму сразу же окрестили словом, которое сегодня свободно вошло у нас в обиход, – сиквел (т. е. продолжение). Действие в нем происходит в период между Февральской и Октябрьской революциями, заканчиваясь известием о захвате большевиками в Петрограде государственной власти.

Написанная в конце 1932 г., новая пьеса Горького была впервые поставлена на сцене ленинградского БДТ 6 ноября 1933 г., а чуть позже – 25 ноября того же года – в Театре имени Евг. Вахтангова.

Несмотря на сходство темы, сюжетной канвы, действующих лиц «Достигаев» резко отличался от «Булычова». В нем Горький предпочтел использовать совершенно иные принципы – «приоритет политico-социального ракурса в ущерб личностно-бытовому, отказ от детальной разработки психологического облика действующих лиц, избрание движения истории в качестве единого сквозного действия пьесы»¹⁰⁸. Отсюда – изменения в структуре пьесы: увеличение количества действующих лиц (с 22-х в «Булычове» до 33-х в «Достигаеве», – т. е. это крайне «населенная» драма), отсутствие единого места действия, значительно меньший идеиный и сюжетный удельный вес заглавного героя и его семейства в сравнении с его окружением, наличие множества частных, побочных линий, не связанных напрямую со сквозным действием. Это отразилось и на сценической судьбе пьесы в СССР. По замечанию Б.А. Бялика, спектакль ленинградского БДТ превратился в «серию по-разному удавшихся или неудавшихся жанровых картин», а в Театре имени Евг. Вахтангова, «несмотря на ряд интересных режиссерских и актерских находок, рассыпался на отдельные эпизоды»¹⁰⁹.

Не ускользнули особенности горьковского «Достигаева» и от внимания американских критиков, которые в своих рецензиях на постановку *Artef* писали преимущественно не про сам спектакль, а про пьесу, причем оценка ее напрямую зависела от политических убеждений рецензентов.

Ортодоксальная коммунистическая пресса в основном пела дифирамбы, а либеральная и консервативная печать либо предпочла совсем проигнорировать сочинение «кремлевского писателя»¹¹⁰, либо отзывалась о нем крайне негативно, заявляя, что именно в слабости материала коренились проблемы спектакля. Так, газета *New York World-Telegram* писала: «Если постановка не является такой же впечатляющей, каким был “Булычов”, то в этом (без сомнения) виноват не театр, а писатель.

Ведь в этой пьесе драматический конфликт ослаблен и фрагментирован, а сценическое действие развивается медленно и прерывисто»¹¹¹. Авторитетная *New York Times* высказывалась в том же духе: «Пьеса не сценична, потому что в ней напрочь отсутствует хоть какое-либо действие. Симптоматично, что Горький начал пьесу с речи, произнесенной оратором Керенского *за сценой*, и закончил ее парой выстрелов, которые также прозвучали *за сценой*. Очевидно, что эпическое значение революции, по большей части, ускользнуло от автора пьесы, оставаясь *вне сцены* [везде курсив мой. – М. Г.]»¹¹².

Из либеральной прессы, писавшей о «Достигаеве», пожалуй, только рецензент газеты на идише *Morgn Zhurnal* А. Мукдони, всегда крайне критично относившийся к актерской работе в *Artef*, не вынес отрицательного суждения о драматических и литературных достоинствах самой пьесы, написав лишь, что она оказалась трудной для постановки¹¹³.

Восторженно приветствовали новую пьесу Горького американские радикальные издания. Н. Бухвальд, который лично добился разрешения на постановку в МОРТ, посвятил горьковскому произведению статью в журнале *New Theatre*. В ней он заявлял: «Пусть “Достигаев” и не обладает такой жестрой драматургической композицией и масштабом личности заглавного героя, как “Егор Булычов”, но в нем есть бесконечно более тонкие социальные подтексты и широкий эпическийхват событий, “дух времени”. И это позволяет считать его пьесой более ценной, чем “Булычов”»¹¹⁴.

Верный своему русскому учителю, главной темой творчества которого была тема двух миров – мертвого и живого (в «Чуде святого Антония», «Эрике XIV», «Гадибуке» и «Принцессе Турандот»), – Шнайдер в своем «Достигаеве» также воплотил конфликт двух социальных классов не только на уровне текста, но и стилистически: «живые» – пролетарии вели себя и двигались реалистично, жизнеподобно, в то время как «мертвые» – буржуи изображались как гротескные и крайне стилизованные фигуры. Как и в вахтанговских постановках, сценический мир горьковской пьесы в *Artef* делился на мир «мертвых» и «живых». Если последний отличался нюансировкой чувств, подробной психологической разработкой характеров и натуралистичностью деталей, то мертвый мир воплощался на сцене по принципу заострения внешней характерности до гротеска и карикатуры, «выпячивания» характерных черт его представителей. Под руководством Шнайдера «буржуи» представляли



«Достигаев».
Театр *Artef*,
Нью-Йорк, 1935.
Сцена из спектакля

как преувеличенные утрированные образы, их внешние проявления и движения закреплялись в строгом пластическом рисунке и отличались точной графичностью. Закрепленный внешний пластический рисунок роли нес смысловые акценты и выявлял основной конфликт горьковского произведения, – последователь Вахтангова за океаном в «Достигаеве» сценически визуализировал образ человека-мертвеца, куклы-марионетки. Вместе с тем, преувеличенные изъяны в облике «мертвых» подчеркивали соответствующее отношение (сценическую насмешку и разоблачение) актера к персонажу.

Перед каждым участником спектакля были поставлены Б. Шнейдером конкретные задачи скульптурной лепки фигуры, поисков выражения чувства в пластике, движении и ритме. Постановочное решение диктовало актерам рельефное выражение чувств – в позе, в жесте, всем телом. В духе Вахтангова исполнители *Artef* стремились не только непосредственно пережить то или иное чувство, но и выразить пережитое.

Заглавного героя – промышленника Василия Достигаева – играл бывший исполнитель роли Булычова М. Гольдштейн (напомним, в Театре имени Евг. Вахтангова этот образ и в «Егоре Булычове и других», и в «Достигаеве и других» создавал один актер – О.Н. Басов). Судя по рецензиям, актер «лепил» его по-вахтанговски. Так, журнал *New Theatre* писал: «Создавая своего купца полнокровным и индивидуализированным человеком, Гольдштейн в то же время достигает в своем мастерстве

высот философского обобщения, делая своего героя символом оппортунизма и компромисса»¹¹⁵. Газета *Daily Worker* утверждала, что «Достигаев в исполнении Гольдштейна проницателен, не лишен определенного достоинства и силы, и при этом в нем чувствуется нездоровая классовая гниль»¹¹⁶.

Уже хорошо знакомый нам Н. Бухвальд в своем обзоре, опубликованном в коммунистической газете на идиш *Morgn Freiheit*, особо выделил последний акт, когда «атмосфера паники в доме Достигаева становилась настолько густой, что ее можно было потрогать рукой. Финальный же эпизод, когда красногвардец стоял на страже купеческого дома – это поистине одна из лучших “немых сцен”, которые я когда-либо видел в театре»¹¹⁷.

Согласно рецензентам, вахтанговскому духу соответствовала и сценография М. Золотарёва: «Она была откровенно театральной в лучшем смысле этого слова; ее решение выходило далеко за рамки жизнеподобия и реалистичности, рождая у зрителя образ ненормального жизненного уклада буржуев, который скоро сметет революция»¹¹⁸. Особо отмечалось удачное использование цветного сценического освещения: «В первом акте, который разворачивался в купеческом клубе, свет был красным, как пятнистая физиономия пьяницы и “гурмана”, а в последнем – в гостиной у Достигаева – то фиолетовым, то красным или зеленым, как ядовитый гриб»¹¹⁹.

Своеобразным подтверждением «вахтанговости» горьковских спектаклей *Artef* может являться также негативный отзыв М. Горелика – художник был убежден, что постановочный метод *Artef*, а также его актерский гротескный стиль при обращении к горьковской драматургии работают против самих себя: «Ограниченнность этого приема [условного гротеска] становится очевидной применительно к таким драмам Горького, как “Егор Булычов” (1933) и “Достигаев” (1935). <...> В этих постановках гротескный метод не способствовал раскрытию содержания первоисточника, а, напротив, лишь препятствовал ему»¹²⁰.

С этим мнением соглашался критик из марксистского журнала *New Masses*: «Горьковский “Достигаев” во многом является произведением настроения и психологических нюансов. Его реализм требует изысканно тонкой техники. Малейший след театральности и любое преувеличение губительны для такой пьесы»¹²¹.

Artef планировал завершить сезон 1935/36 гг. постановкой новой драмы Горького, продолжающей «Булычова» и «Достигаева», условно

называющейся «Рябинин, или “Новый человек”»¹²². Однако, как известно, Горький умер, так и не написав этого произведения.

Так – с победами, а подчас и поражениями – на материале двух поздних пьес Горького шло в театре *Artef* освоение вахтанговских идей. Ценность этого опыта и руководящая роль в нем бывшего нашего соотечественника были американцам очевидны: «[Шнайдер] является уникальной персоной, которая привнесла неповторимый стиль Вахтангова в актерскую игру и режиссуру Нового Света»¹²³. Новаторство горьковских спектаклей *Artef* оценил и такой эксперт в области актерского искусства, как Л. Страсберг: «...Авангардная постановка. <...> Ее участники следовали передовым театральным идеям. Хотя я понимал, что пьеса “Егор Булычов” явно пропагандистская, тем не менее, сценическое воплощение было на высоте»¹²⁴. Однако знакомство американцев с творческими экспериментами *Artef* существенным образом ограничивалось тем, что спектакли театра игрались на идиш и поэтому были понятны преимущественно еврейской (причем, рабочей, «красной») диаспоре Нью-Йорка; да и вместимость зрительного зала и частота представлений не способствовали популяризации идей русского режиссера за океаном. Так что справедливыми были сетования радикального писателя А. Мальца: «“Егор Булычов”, произведение замечательное, исполнялось в США только любительской труппой рабочих, играющих на еврейском языке перед очень небольшой аудиторией»¹²⁵.

Тем не менее, обращение к горьковской драматургии позволило театру *Artef* использовать самые последние, актуальные открытия российской театральной школы и познакомить с ними американцев. Специфика воплощения «Егора Булычова» и «Достигаева» давала заокеанскому зрителю и деятелям театра представление о реальном состоянии сценических процессов в СССР. Ведь, как известно, репертуар американских гастролей МХТ, состоявший из пьес о дореволюционном прошлом России («Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «На дне» М. Горького, и др.), ни в коей мере не соответствовал текущим поискам МХТ и приводил к ложному представлению как об эволюции самих «художественников», так и о современном советском театре вообще. Более того, «гастроли [МХТ] в Европе и США (1922–1924), где были показаны спектакли, созданные на протяжении двадцати лет, подтвердили успех прошлых достижений и обнажили отсутствие новых»¹²⁶. Только обращение к послереволюционному драматургическому материалу позволяло американским

сценическим деятелям адекватно понимать и осваивать современные открытия советской театральной школы, и в частности, сценические идеи Е.Б. Вахтангова.

Говоря о советском и американском театрах межвоенного времени, справедливо утверждать не о взаимовлиянии, а лишь об одностороннем воздействии, т. к. театр США на сценические процессы СССР в эти годы существенного влияния не оказывал.

С конца 1930-х гг. и до середины 1950-х гг. театральные контакты между нашей страной и Соединенными Штатами были сведены к нулю. Лишь в мае 1960 г. – в разгар «холодной войны», который совпал с хрущевской «оттепелью» в Советском Союзе, – в США впервые приехал представитель драматического театра из СССР. Им оказался крупнейший актер, режиссер и педагог, ученик Е.Б. Вахтангова – знаменитый Святой Антоний и первый принц Калаф в постановках «Чудо святого Антония» (1921) и «Принцесса Турандот» (1922), – Юрий Александрович Завадский (1894–1977). В начале шестого десятилетия XX в. он являлся уже народным артистом СССР и главным режиссером одного из старейших театров Москвы – Московского государственного ордена Трудового Красного знамени драматического театра имени Моссовета. По другую сторону Атлантики, в Нью-Йорке Ю.А. Завадский ставил в *Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts – IASTA* чеховский «Вишневый сад»¹²⁷, на практике разъясняя американским актерам суть вахтанговской школы. В 1959 г. в Москве издана на английском языке (явно ориентированная на Запад) книга Н.М. Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова»¹²⁸, а через десять лет – в 1969-м – за океаном вышла в свет перевод труда другого вахтанговца – Р.Н. Симонова¹²⁹. Так, спустя десятилетия продолжилось освоение вахтанговских идей на другом берегу Атлантики, которому во многом способствовал еще в 1930-е гг. в театре *Artef* Б. Шнайдер.

¹ Статья продолжает многолетнее исследование автора о постановках поздних пьес Горького на американской сцене. См. Гудков М.М.: «Егор Булычов» в Америке // *Современная драматургия*. 2019. № 2. С. 259–264; Пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие» на сцене американского театра «АРТЕФ» (1934/35) // *Acta eruditorum*. 2019. Вып. 31. С. 27–34; Американская премьера пьесы М. Горького «Достигаев и другие» (Нью-Йорк, театр «АРТЕФ», 1935) // Сборник материалов XX Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений

в Санкт-Петербурге 19–21 ноября 2020 г. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2020. С. 115–124; «Достигаев» в Америке (Нью-Йорк, театр «АРТЕФ», 1935) // Максим Горький в культуре XX–XXI вв. Горьковские чтения-2020: Материалы XXXIX Международной научной конференции. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 15–26; Поздние пьесы М. Горького в театре США как результат транснациональной политики Коминтерна // *Rossica. Литературные связи и контакты*. 2021. № 1. С. 157–180. В этой работе нас будет преимущественно интересовать процесс освоения на материале поздней горьковской драматургии театральных идей Е.Б. Вахтангова в сценической практике нью-йоркского театра «Артеф». Автор статьи выражает глубокую признательность главному специалисту по этому театру Эдне Нахшон (Edna Nahshon) за оказанное внимание и бесценные советы, полученные в процессе работы над этим текстом, а также авторитетному российскому исследователю театра «Габима» и творчества Е.Б. Вахтангова Владиславу Васильевичу Иванову – за щедро подаренные материалы и конструктивную критику. Кроме того, это исследование не состоялось бы без участия научного сотрудника музея Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова Маргариты Рахмайловны Литвин и директора Израильского центра документации сценических искусств при Тель-Авивском университете Ольги Максовны Левитан (Тель-Авив, Израиль).

² «Поздней» драматургией М. Горького традиционно считаются пьесы 1930-х гг.: драма о вредителях, готовивших антисоветский заговор, – «Сомов и другие» (1931); «Егор Булычов и другие» (1931); «Достигаев и другие» (1932); а также второй вариант «Вассы Железновой» (1936).

³ См. об этом, например: Senelick L. The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance. Cambridge; NY: Cambridge University Press, 1999. 441 р.; Шамина В.Б. Чехов и американский театр // Шамина В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции. Казань: Казанский государственный университет, 2007. С. 256–291; Литаврина М.Г. Американские сады Аллы Назимовой. М.: АНО «Диалог культур», 2012. 288 с.; Гудков М.М. Драматургия М. Горького и американский театр XX века // Жизнь провинции: история и современность (Сб. ст.). Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2019. С. 15–28.

⁴ См. об этой постановке нашу статью: Гудков М.М. «Благословлённая Советским посольством...»: пьеса К. Симонова «Русские люди» на аме-

- риканской сцене (1942–1943) // Литературный архив советской эпохи: сб. ст. и публ. СПб.: Росток, 2020. Кн. 2. С. 29–48.
- ⁵ Вахтангов Е.Б. Письмо Н.М. Вахтанговой. 23 июля 1912 г. // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи (Сборник). М.: ВТО, 1959. С. 34.
- ⁶ Премьера спектакля состоится 14 декабря 1915 г.
- ⁷ [Иванов В.В.]. Вступительный текст [к «Потопу»] // Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. С. 65.
- ⁸ Соловьева И.Н. Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 178.
- ⁹ Попов А.Д. Вахтангов – надежда Станиславского // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. С. 223.
- ¹⁰ Трубочкин Д.В. К читателю // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 1. Документы. М.: Театралис, 2020. С. 8.
- ¹¹ Каталог выставки «От простого к сложному». К 100-летию Театрального института имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евг. Вахтангова. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 2.
- ¹² Hohman V.J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. NY: Palgrave Macmillan, 2011. P. 112.
- ¹³ Иванов В.В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 112–113.
- ¹⁴ См., например: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 462–469, 567–577; Гудков М.М. Шекспир в практике американского театра «Групп» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2017. № 1. С. 19–35.
- ¹⁵ См.: Garfield D. A Player's Place: The Story of The Actors Studio. NY: Macmillan Publishing Co., 1980. P. 282–283. Кроме того, список всех американских публикаций о Е.Б. Вахтангове, вышедших в свет к 1938 г., содержится в монументальном труде «Справочник по советскому театру» заокеанского эксперта по театру СССР Г.У.Л. Дейны: Dana H.W.L. Handbook on Soviet Drama. NY: American Russian Institute, 1938. P. 19–20.
- ¹⁶ Мириам Иосифовна Гольдина (Miriam Goldina; 1898–1979) – актриса «Габимы» с 1920 по 1927 г. Жена создателя и руководителя этого театра Н.Л. Цемаха. После раскола «Габимы» во время американских гастролей осталась за океаном, где не только продолжила актерскую карьеру, но и занялась театральной педагогикой, – как на западном побережье (в «Еврейском театре» Лос-Анджелеса и музыкальной

школе *Yidteg*), так и восточном (в собственной школе *Miriam Goldina Studio* в Нью-Йорке). В 1963 г. побывала в СССР, посетив московский Театр имени Евг. Вахтангова, а в 1969-м в ее переводе на английский язык вышла книга Р. Симонова о Вахтангове: *Simonov R. Stanislavsky's Protégé: Eugene Vakhtangov / Trans. by Miriam Goldina*. NY: Drama Book Specialists, 1969. 243 p.

- ¹⁷ См.: Гудков М.М. Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга» // *Teatr. Живопись. Кино. Музыка*. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2022. № 2. С.9–26.
- ¹⁸ Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове. М.: ВТО, 1981. С. 522.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Симонов Р.Н. «Порги и Бесс» // *Teamp*. 1956. № 4. С. 145.
- ²¹ Nahshon E. Always Habima: The Artistic Path of Benno Schneider (in Hebrew) // המיבא ורटאייתב מישראל: הינה ימואל [Habima: New Studies on National Theatre (Habima: 90 Years On)]. Eds. Zer-Zion Shelly, Dorit Yerushalmi, and Gad Kaynar-Kissinger. Tel Aviv: Resling, 2017. P. 242 [Израиль]. Автор статьи благодарит Ольгу Максовну Левитан, директора Израильского центра документации сценических искусств при Тель-Авивском университете (Тель-Авив, Израиль) за помощь в поисках этой публикации. Эдна Нахшон располагала лишь рукописью своей статьи, которой любезно поделилась с автором настоящего исследования.
- ²² Hohman V.J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 112.
- ²³ «Вечер студийных работ» габимовцы называли также «Вечером начала» и «Праздником начала».
- ²⁴ Иванов В.В. Русские сезоны театра «Габима». С. 26.
- ²⁵ Вахтангов Е.Б. Две беседы с учениками [11 апреля 1922] // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи (Сборник). С. 214.
- ²⁶ Любимцев П.Е. Указ. соч. С. 19, 87.
- ²⁷ [Щукин Г.Б.]. Воспоминания Г.Б. Щукина // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 2. Театр-Дом. М.: Театралис, 2020. С. 349.
- ²⁸ Семен Акимович Ан-ский (псевдоним, наст. имя и фамилия – Шлойме-Зейнвил Аронович Раппопорт, 1863–1920) – еврейский писатель, этнограф и общественный деятель. Родился в ортодоксальной еврейской семье в Российской империи (в Витебской губернии). См. о нем, прежде всего, фундаментальную монографию Г. Сафран, вышедшую в

2010 г. в США (*Safran G. Wandering Soul. “The Dybbuk”’s Creator S. An-sky. Biography*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010), а совсем недавно – в 2020 г. – в нашей стране (*Сафран Г. Неприкаянная душа. Семен Ан-ский: русский революционер, еврейский этнограф, автор «Дибука». Биография / Пер. с англ. А. Глебовской*. СПб.: Симпозиум, 2020). Также о С. Ан-ском см. следующие публикации: *Сергеева И. Этнографические экспедиции Семена Ан-ского в документах // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 2/3. М.: Дом еврейской книги, 2003. С. 97–124.* О пьесе «Гадибук» в последнее время в нашей стране вышло несколько значительных исследований: *Сергеева И. «Экстаз, мистицизм, этнография – здесь все дано убедительно...» («Диббук» Семена Ан-ского: к истории создания) // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 6/7. М.: Дом еврейской книги, 2005. С. 97–114; Клочкива Ю.В. Мир легенд и преданий в пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук») // Дергачевские чтения-2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций. Материалы XII Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. С. 324–333.* Существует несколько вариантов пьесы «Гадибук». Первая ее версия, написанная на русском языке, считавшаяся утраченной вплоть до обнаружения ее В.В. Ивановым, была опубликована в нашей стране дважды: *Ан-ский С. Меж двух миров (Дибук): Еврейская драматическая легенда в четырех действиях с прологом и эпилогом // Полвека еврейского театра. 1876–1926. Антология европейской драматургии. М.: Параллели, 2003. С. 319–381; Ан-ский С. Меж двух миров («Дибук») / публ., вступ. текст и глоссарий В.В. Иванова // Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 9–63; 517–518.* Вторая версия пьесы была написана самим Ан-ским на идише и также утрачена. Третья – авторский перевод Х.Н. Бялика на иврит, созданный на основе русской и идишской версий. Наконец, вторая идишская версия написана была снова Ан-ским с учетом версии Бялика.

²⁹ Первые репетиции «Гадибука» состоялись осенью 1918 г. – т. е. еще до прихода в театр Б. Шнейдера.

³⁰ *Карев А.М. Веселый, неуемный художник // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи (Сборник)*. С. 417.

- ³¹ Вахтангов Е.Б. Письмо К.С. Станиславскому. 11 августа 1921 г. // Там же. С. 204.
- ³² Карев А.М. Веселый, неуемный художник // Там же. С. 419.
- ³³ Соловьев И.Н. Вахтангов // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. М.: МХТ, 1998. С. 39.
- ³⁴ Информация дается по русскоязычной программке спектакля, любезно предоставленной автору статьи В.В. Ивановым, а также по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 537–538.
- ³⁵ Иванов В.В. Русские сезоны театра «Габима». С. 98.
- ³⁶ Волков Н.Д. Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. С. 237.
- ³⁷ Горький М. Вахтангов в театре «Габима» // Театр и музыка. 1922. 14 ноября. № 1–7. Приводится по: Горький об искусстве (Сборник статей и отрывков) / Составитель Е.Э. Лейтнеккер. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 184.
- ³⁸ Там же. С. 183.
- ³⁹ См.: *The Dybbuk* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-dybbuk-9967> (дата обращения: 17.01.2021); Crowley A.L. The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook. NY: Theatre Arts Books, 1959. P. 199–218. Эта постановка была осуществлена Д. Варди по мотивам вахтанговского спектакля «Гадибук», – его и позвали на эту постановку как бывшего актера «Габимы». Спектакль был очень высоко оценен американской критикой.
- ⁴⁰ Atkinson B. “The Dybbuk” in Hebrew // *New York Times*. 1926. 14 December. № 25161. P. 24. Другие отзывы американских критиков на спектакль «Гадибук» студии «Габима» в русском переводе см.: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 377–388, 392–394.
- ⁴¹ См.: Иванов В.В. Русские сезоны театра «Габима». С. 158–161.
- ⁴² Цит. по: Nahshon E. Always Habima: The Artistic Path of Benno Schneider. P. 243.
- ⁴³ Название нью-йоркской еврейской пролетарской труппы – «Артеф» – аббревиатура от «Áрбэтэр Театэр Фарбэнд» («Arbeter Teater Farband»), что можно перевести с идиш на русский как «Рабочее театральное объединение», или «Союз рабочего театра».
- ⁴⁴ Nahshon E. Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the Artef, 1925–1940. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998. P. 66.
- ⁴⁵ Согласно другому источнику, студия Б. Шнейдера называлась *Greenwich Village Acting Studio*. См.: Hohman V.J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 136.

- ⁴⁶ Об этой работе Б. Шнайдера сообщала и советская пресса: [Б. н.]. Государственные театры Америки // *Teamp*. 1937. № 2 (май). С. 76.
- ⁴⁷ См.: Benno Schneider // Internet Movie Database. URL: <https://www.imdb.com/> (дата обращения: 01.05.2022).
- ⁴⁸ Цит. по: Nahshon E. Always Habima: The Artistic Path of Benno Schneider. Р. 248.
- ⁴⁹ Ibidem. Р. 249.
- ⁵⁰ Nahshon E. Yiddish Political Theatre: The Artef // New York's Yiddish Theatre: From the Bowery to Broadway / ed. by Edna Nahshon. NY: Columbia University Press, 2016. P. 186.
- ⁵¹ Цит. по: Taylor K.M. People's Theatre in Amerika (*Sic!*). NY: Drama Book Specialists Publ., 1972. P. 139.
- ⁵² Hohman V.J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 131.
- ⁵³ Lifson D.S. The Yiddish Theatre in America. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. P. 444.
- ⁵⁴ Nahshon E. Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the Artef, 1925–1940. P. 66.
- ⁵⁵ См.: Recruits // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/recruits-9736> (дата обращения: 17.01.2021).
- ⁵⁶ Clurman H. The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties. NY: Da Capo Press, 1983. P. 148–149.
- ⁵⁷ Hohman V.J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 135.
- ⁵⁸ Об «экспорте» поздней драматургии Горького в США и роли в этом процессе структур Коминтерна см.: Гудков М.М. Поздние пьесы М. Горького в театре США как результат транснациональной политики Коминтерна // Rossica. Литературные связи и контакты. 2021. № 1. С. 157–180.
- ⁵⁹ Симонов Р.Н. Воспоминания // Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове / Ред.-сост. Н.Г. Литвиненко. М.: ВТО, 1981. С. 96.
- ⁶⁰ [Б. н.]. Советские пьесы за рубежом // Иностранный книга. 1934. № 6. С. 64.
- ⁶¹ Э. Пискатор – в Культпроп ЦК ВКП(б). 3 мая 1935 г. РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 99. Л. 17. К сожалению, нам не удалось найти больше никаких документов об этом ни в музее Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова (Москва), ни в фондах РГАСПИ, ни в РГАЛИ

(в фонде Б.Е. Захавы), ни в Архиве А.М. Горького ИМЛИ имени А.М. Горького РАН (Москва).

- ⁶² *Борзенко В.В.* «Смотрите же, чтоб было посмешней». Максим Горький и Театр им. Евг. Вахтангова. М.: Театралис, 2019. С. 55.
- ⁶³ *Любимцев П.Е.* Указ. соч. С. 63.
- ⁶⁴ *Люце В.* Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования) / под общ. ред. Б.А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 197.
- ⁶⁵ [Иванов В.В.]. Эпистолярное наследие вахтанговцев (1923–1940) // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 1. Документы. М.: Театралис, 2020. С. 89.
- ⁶⁶ См.: *Борзенко В.В.* Указ. соч. С. 51–52.
- ⁶⁷ История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. С. 463.
- ⁶⁸ *Немирович-Данченко Вл.И.* Из письма к К.С. Станиславскому // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 2. Избранные письма. М.: Искусство, 1954. С. 392.
- ⁶⁹ *Бялик Б.А.* Горький и театр // Советский театр (К тридцатилетию советского государства). М.: ВТО, 1947. С. 183–184.
- ⁷⁰ *Иванов В.В.* Письмо Гудкову М.М. 4 июля 2021. [Электронный архив автора статьи].
- ⁷¹ *Симонов Р.Н.* С Вахтанговым. М.: Искусство, 1959. С. 57.
- ⁷² *Щукин Б.В.* Моя работа над Булычовым // Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Искусство, 1965. С. 283–284, 285.
- ⁷³ *Щукин Б.В.* Работа над Булычовым // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования). С. 81.
- ⁷⁴ *Щукин Б.В.* Два образа (Булычов и Полоний) // Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Искусство, 1965. С. 275.
- ⁷⁵ Там же. С. 278.
- ⁷⁶ *Синельникова М.Д.* Большой художник // Там же. С. 83.
- ⁷⁷ *Щукин Б.В.* Два образа (Булычов и Полоний) // Там же. С. 278.
- ⁷⁸ Там же. С. 278, 279.
- ⁷⁹ *Бачелис Т.И.* Зрелость // Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. С. 234.
- ⁸⁰ *Захава Б.Е.* Современники. Вахтангов. Мейерхольд. СПб.: Издательство «Лань»; издательство «Планета музыки», 2017. С. 305.
- ⁸¹ *Борзенко В.В.* Указ. соч. С. 82.

- ⁸² В фондах музея Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова сохранились три американские рецензии на эту московскую постановку: две англоязычные – *Lyons E. Gorki's First Play Since the War Revealed in Moscow as Big Drama // Variety* (New York). 1932. 18 October; *Maxim Gorky's New Play // The Observer* (New York). 1932. 2 October – и одна на идиш в нью-йоркской коммунистической газете *Morgen Freiheit* за 31 октября 1932 г.
- ⁸³ Борзенко В.В. Указ. соч. С. 48–49.
- ⁸⁴ Цит. по: Диамент Г. Революционные театры молодежи («За рубежом») // *Рабочий и театр*. 1934. № 21. С. 11.
- ⁸⁵ Захава Б.Е. Режиссерский комментарий к пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие» в постановке Театра имени Евг. Вахтангова // *Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера*. М.: Советская Россия, 1964. С. 253.
- ⁸⁶ Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. London; NY: Routledge, 2010. P. 91.
- ⁸⁷ [Фотографии постановки «Егор Булычов и другие» в нью-йоркском еврейском театре] // *Интернациональная литература*. 1934. № 3/4. С. 346–347.
- ⁸⁸ Бялик Б.А. М. Горький – драматург / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Советский писатель, 1977. С. 500.
- ⁸⁹ Киреева И.В. Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20–30-е годы) // Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сб. науч. трудов). Горький: изд. ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1982. С. 8.
- ⁹⁰ К сожалению, нам не удалось найти годы жизни М. Гольдштейна, равно как и другие факты его биографии.
- ⁹¹ Спиридонова Л.А. История и личность: «Егор Булычов и другие» // *Acta eruditorum*. 2018. Вып. 27. С. 82.
- ⁹² Edgar H. Gorky at the Artef // *Daily Worker*. 1934. 10 January. Vol. XI. No. 9. P. 5. Под псевдонимом «Edgar H.» скрывается известный театральный деятель, режиссер, критик, один из основателей и руководителей театра Group Гарольд Клёрман. См. эту статью в издании работ Клёрмана: Clurman H. Gorky at the Artef // Clurman H. The Collected Works of Harold Clurman (Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Films, Arts and Letters). NY: Applause Books, 1994. P. 1034–1035.
- ⁹³ Горький М. Егор Булычов и другие (Сцены) // Горький М. Полное собрание сочинений: В 25 т. Т. 19. Пьесы, сценарии, драматические наброски (1917–1935). М.: Наука, 1973. С. 42.
- ⁹⁴ Бачелис Т.И. Зрелость. С. 227.

- ⁹⁵ Захава Б.Е. Работа режиссера над советской пьесой // Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. С. 213.
- ⁹⁶ Там же. С. 215.
- ⁹⁷ Lifson D.S. The Yiddish Theatre in America. P. 453.
- ⁹⁸ Примечательно, что сценографом вахтанговского «Гадибука» изначально планировался именно М. Шагал, однако в итоге им выступил Н. Альтман. Тем не менее, многие критики находили, что сценографическое решение Альтмана было как раз «à la Chagall»: «Выйдя из картин Шагала, разукрашенные по примеру танцевальных масок диких народов, в одеждах, которые одновременно кажутся произведением искусства костюма, живописи и колдовским предметом, эти евреи прыгают, говорят, ссорятся» (Цит. по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 405).
- ⁹⁹ Gorelik M. New Theatre for Old. NY: Samuel French, 1940. P. 307.
- ¹⁰⁰ Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века: Очерки. М.: Русское слово, 2002. С. 127.
- ¹⁰¹ Захава Б.Е. Пять постановок «Егора Булычова»// «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования). С. 157.
- ¹⁰² Симонов Р.Н. С Вахтанговым. С. 168.
- ¹⁰³ Костина Е.М. Указ. соч. С. 127.
- ¹⁰⁴ Buchwald N. The Artef on Broadway // *New Theatre*. 1935. February. P. 8.
- ¹⁰⁵ Held J. “Yegor Bulitchev” // *New Theatre*. 1934. February. P. 16.
- ¹⁰⁶ К сожалению, не удалось точно определить, какую горьковскую пьесуставил в 1935 г. «Лабораторный рабочий театр» Нью-Йорка – «Егора Булычова и других» или «Достигаева и других». В цитируемой «Интернациональной литературой» статье из «Нью тиэтр» (Buchwald N. The Artef on Broadway // *New Theatre*. 1935. February. P. 8–9) ничего не говорится о постановке хоть какого-либо произведения Горького «Лабораторным рабочим театром».
- ¹⁰⁷ [Б. н.]. Хроника // *Интернациональная литература*. 1935. № 6. С. 158.
- ¹⁰⁸ Иезуитов С.А. Пьесы А.М. Горького 1930-х годов (Текст и контекст): дис. канд. филол. наук. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 118.
- ¹⁰⁹ Бялик Б.А. М. Горький – драматург. С. 523, 524.
- ¹¹⁰ [B. I.]. Artef Gives Gorky's Play on Revolution // *New York World-Telegram*. 1935. 14 January. P. 4.
- ¹¹¹ Ibidem.
- ¹¹² Schack W. Gorki's “Dostigayev” Staged // *New York Times*. 1935. 14 January. P. 10.

- ¹¹³ См.: *Mukdoni A.* In *Tsvey Teaters* // *Morgn Zhurnal*. 1935. 18 January. P. 16.
- ¹¹⁴ *Buchwald N.* The Artef on Broadway. P. 9.
- ¹¹⁵ Ibidem.
- ¹¹⁶ *Alexander L.* Artef Presents Fine Production of Gorki Play // *Daily Worker* (New York). 1935. 18 January. Vol. XII, No. 16. P. 5.
- ¹¹⁷ *Buchwald N.* Vi Azoy “Dostigayev” Vert Geshpilt in Artef // *Morgn Freiheit*. 1935. 19 January. P. 3.
- ¹¹⁸ *Alexander L.* Artef Presents Fine Production of Gorki Play.
- ¹¹⁹ Ibidem.
- ¹²⁰ *Gorelik M.* New Theatre for Old. P. 307.
- ¹²¹ *Kunitz J.* Artef Presents “Dostigayev” // *New Masses*. 1935. 29 January. P. 28.
- ¹²² См.: *Nahshon E.* Yiddish Proletarian Theatre: the Art and Politics of the Artef, 1925–1940. P. 146.
- ¹²³ *Lifson D.S.* The Yiddish Theatre in America. P. 452.
- ¹²⁴ The Lee Strasberg Notes / Compiled and edited by Lola Cohel. London; NY: Routledge, 2010. P. 84.
- ¹²⁵ Цит. по: *Мотылева Т.Л.* Наследие Горького и современная зарубежная литература // *Новый мир*. 1948. № 11. С. 148.
- ¹²⁶ [Иванов В.В.]. Эпистолярное наследие вахтанговцев (1923–1940) // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 1. С. 88.
- ¹²⁷ См. об этом, например: *Завадский Ю.А.* Об искусстве театра. М.: ВТО, 1965. С. 292–302; *Любомудров М.Н.* Р. Симонов. Ю. Завадский. М.: Молодая гвардия, 1983 (Серия «Жизнь замечательных людей», Выпуск 19). С. 340–346; *Сибиряков Н.Н.* Мировое значение Станиславского. М.: Искусство, 1974. С. 126–127; *Edwards Ch.* The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre. NY: New York University Press, 1965. P. 307–309.
- ¹²⁸ *Gorchakov N.* The Vakhtangov School of Stage Art / Trans. by G. Ivanov-Mumjiev; ed. by Ph. Griffith. Moscow: Foreign Languages Publishing House, [1959]. 206 p. Русский оригинал: *Горчаков Н.М.* Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. 191 с.
- ¹²⁹ *Simonov R.* Stanislavsky’s Protégé: Eugene Vakhtangov / Trans. by Miriam Goldina. NY: Drama Book Specialists, 1969. 243 p. Русский оригинал: *Симонов Р.Н.* С Вахтанговым. М.: Искусство, 1959. 255 с.