

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62
EDN ZXOCUM
УДК 792.03(73)+792.09

М. М. Гудков
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3956-4981

Инкорпорирование театральных идей В. Э. Мейерхольда в сценическую практику США: режиссерская деятельность Герберта Бибермана

АННОТАЦИЯ

В центре исследования находится проблема освоения сценической практикой США театральной методологии В. Э. Мейерхольда в режиссерской деятельности его американского последователя Г. Бибермана. Дается характеристика основных способов экспортирования мейерхольдовских идей за океан: приезд американских театральных деятелей в Москву, стажировка у мастера в московском Государственном театре имени Мейерхольда, а также перевод и публикация советской театральной литературы о Мейерхольде и его методе. Дается рецепция мейерхольдовского сценического творчества деятелями театра США (среди них — Б. Атkinson, Г. Дейна, Н. Хоутон). На основе двух первых постановок Бибермана, материалом для которых выступила советская драматургия: «Константин Терёхин (Ржавчина)» В. М. Киршона и А. В. Успенского и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова, выявляется преемственность сценической практики американского режиссера театральным принципам Мейерхольда. Бродвейская постановка «Ржавчины» отличалась плакатной выразительностью и лаконичностью стилистики, обобщенными и рельефными приемами игры. В спектакле по пьесе Третьякова Биберман выстраивал выразительные, почти графические мизансцены и актерские ракурсы. На основе материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (газетные и журнальные рецензии), Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете, Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете и Российского государственного архива литературы и искусства, дается анализ освоения театральных идей Мейерхольда за океаном.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В. Э. Мейерхольд, советский театр, Г. Биберман, театр США, Бродвей, В. М. Киршон, пьеса «Константин Терёхин (Ржавчина)», С. М. Третьяков, пьеса «Рычи, Китай!».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62
EDN ZXOCUM
УДК 792.03(73)+792.09

Maxim M. Gudkov
St Petersburg State University,
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3956-4981

Incorporation of Vsevolod Meyerhold's theatrical ideas into the stage practice of the USA: The directorial activity of Herbert Biberman

ABSTRACT

The study focuses on the incorporation of Vsevolod Meyerhold's theatrical methodology to American stage practices specifically through the directing activities of Meyerhold's follower in the US Herbert Biberman. The characteristic of the main ways for exporting Meyerhold's ideas overseas are provided. Among them — the arrival of American theatrical figures in Moscow, studying with the master at the Meyerhold's Moscow State Theatre, as well as the translation and publication of Soviet theatrical literature about the director and his method. The reception of Meyerhold's stage work is given by theatrical figures of the USA (among them — Brooks Atkinson, Henry Dana, Norris Houghton). On the basis of Biberman's first two productions, the material for which was Soviet dramaturgy — "Konstantin Terekhin (Rust)" by Vladimir Kirshon and Andrey Uspensky and "Roar, China!" by Sergey Tretyakov — the continuity of the stage practice of the American director to the Meyerhold's theatrical principles is revealed. The Broadway production of "Rust" was distinguished by poster expressiveness and conciseness of style, generalized and relief techniques of the acting. In the performance based on Tretyakov's play, Biberman built expressive, almost graphic mise en scene and acting angles. The author presents an analysis of "Meyerholdovsky" theatrical ideas overseas on the basis of materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts (newspaper and magazine reviews) and the Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI, Moscow), as well as documents from the Houghton Library at Harvard University and the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University. The work is aimed at expanding both the understanding of Vsevolod Meyerhold's theatrical ideas in the United States and the stage fate of Soviet plays in America.

KEYWORDS

Vsevolod Meyerhold, Soviet theatre, Herbert Biberman, American theatre, Broadway, Vladimir Kirshon, play "Konstantin Terekhin (Rust)" ("Rzhavchina"), Sergey Tretyakov, play "Roar, China!" ("Richy, Kitay!").

Данная статья продолжает исследование автором проблемы инкорпорирования в сценическую практику США российских театральных идей. Ранее нам уже доводилось затрагивать вопрос влияния на американскую сцену методологии Е. Б. Вахтангова [1; 2]. В этой работе нас будет интересовать проблема освоения театром Соединенных Штатов сценических открытий Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874–1940).

Патриарх американской театральной критики Брукс Аткинсон (Brooks Atkinson, 1894–1984), наконец-то увидев своими глазами в 1936 году сценическое творчество Мейерхольда — это была легендарная постановка «Горе уму» в рамках программы Международного театрального фестиваля в Москве, со свойственной ему иронией точно выразил степень известности советского режиссера на Западе (и в том числе в США): «Много лет имя Мейерхольда гремело во всем мире, угрожая поколебать космос. Красный террор искусства, ниспровергатель формы, боец, исчадие ада, пророк, — даже в Нью-Йорке человек не чувствовал себя безопасно и осмеливался сесть дома за чтение Шекспира, лишь предварительно заглянув за дверь или под кровать» [3]¹. Действительно, «заочное знакомство» Соединенных Штатов с мейерхольдовской сценической деятельностью началось за двадцать лет до того, как Б. Аткинсон написал эти строки. «Некоторые американцы обратили внимание на творчество Мейерхольда еще в 1915 году, когда в “Нью-Йорк таймс” появилась статья о нем. Его имя регулярно фигурировало в дискуссиях о русском театре на протяжении 1920-х годов» [4, р. 107]. В самом конце третьего десятилетия XX века начались переговоры с американским продюсером Сидни Россом (Sidney Ross) о заокеанских гастролях театра Мейерхольда, и пресса Нью-Йорка поспешила в июле 1930 года объявить: «Всеволод Мейерхольд — вероятно, самый известный театральный режиссер, рожденный Советской Россией, — и его труппа московского государственного театра посетят Нью-Йорк в предстоящем театральном сезоне. <...> Театр Мейерхольда в течение последнего времени считается родиной самых экстремальных (extreme) театральных идей в Советской России» [5].

Тогда и никогда позже Мейерхольд в США так и не приехал. Поэтому основным способом знакомства американских театральных деятелей с мейерхольдовскими идеями являлся их визит в Москву и стажировка у мастера в Государственном театре имени Мейерхольда (ГосТИМ). Среди заокеанских визитеров следует выделить Холли Флэнаган (Hallie Flanagan, 1889–1969). Театральный педагог, режиссер и создатель Экспериментального театра при Вассарском колледже (Vassar College), частном университете в штате Нью-Йорк, в 1926–1927 годах и в 1931 году она дважды побывала в СССР, где

всерьез увлеклась идеями Мейерхольда. По возвращении в США она 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

1 Здесь и далее цитаты из англоязычных источников приводятся в переводе автора статьи.

проекта в 1935–1939 годах. 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 года, Париж, Национальный центр научных исследований Франции) и ставший основой для статьи, заявленной к публикации в 2002 году во втором выпуске сборника «Пути мейерхольдовских идей», который так и не вышел в свет [6, с. 15, 31].

Другим экспортером мейерхольдовских идей в сценическую практику США являлся один из руководителей нью-йоркского театра «Групп» (Group Theatre, 1931–1941), режиссер и театральный педагог Ли Страсберг (Lee Strasberg, 1901–1982). В Москву он приехал вместе с целым «десантом» из «Групп» — режиссером и театральным критиком Г. Клёрманом, актрисой С. Адлер и драматургом С. Кингсли [7, с. 476–486]. Целью поездки групповцев было «создание американского театра, который бы выражал социальный и культурный дух времени их страны с художественностью и силой, равной лучшим образцам советского театра» [8, р. 178]. В мае 1934 года Страсберг посмотрел в ГосТИМе спектакли «Великодушный рогоносец», «Лес» и «Дама с камелиями», а также побывал на ряде репетиций. Степень пристрастия к идеям советского мастера доказывает статья Страсберга с говорящим названием — «Магия Мейерхольда» [9]. Вернувшись из Москвы в Нью-Йорк, Страсберг использовал мейерхольдовские принципы в своей работе в «Групп», в частности в постановке пьесы Мелвина Леви «Гай — Золотой орел» [7, с. 545–553].

В США межвоенного времени периодически публиковалась театральная литература о Мейерхольде и его методе, причем печатались как советские, то есть переводные работы (например, «Театр социальной маски» Б. Алперса, «Мейерхольд» Н. Д. Волкова)², так и статьи, написанные американскими авторами [12; 13].

Говоря о влиянии Мейерхольда на западный театр, авторитетный современник мейерхольдовед из Франции Б. Пикон-Валлен отмечает характерную его черту — опосредованность, «окольность», «неявность». Свой тезис французский исследователь аргументирует рядом обстоятельств: «Творчество Мейерхольда, всегда остававшееся провокативным и неудобным, подвергалось репрессиям как со стороны коммунизма в восточноевропейских странах, так и со стороны маккартизма в США. <...> Пути его влияния можно назвать окольными, и это связано с неизбежными трудностями восприятия авангарда, с политической задействованностью режиссера и, наконец, с обстоятельствами его исчезновения» [6, с. 15, 21]. В случае с США такая опосредованность влияния идей Мейерхольда в значительной степени связана также с тем фактом, что планировавшиеся гастроли театра Мейерхольда за океан так и не состоялись.

² См.: [10, р. 282–283; 11, р. 22–23].

МЕЙЕРХОЛЬД ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНЦЕВ

В 1920–1930-е годы фигура Мейерхольда и возглавляемый им театр являлись мощнейшим центром притяжения для зарубежных театралов. О бесчисленном количестве иностранных «паломников» из стран Запада и Востока свидетельствует А. В. Февральский, секретарь ГосТИМа в 1930-е годы: «Посещали театр, конечно, и деятели зарубежного искусства, приезжавшие в Советский Союз. Так, запомнились в зале театра (в различные периоды его существования) Сандро Моисси, Эрнст Толлер, Анри Барбюс, Фирмен Жемье, Каору Осанаи, Эртугрул Мухсин, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Эдвард Гордон Крэг, Рафаэль Альберти, Мария Тереса Леон. В дальнейшем в театре стажировались зарубежные режиссеры» [14, с. 194].

Спектакли ГосТИМа активно включались в программу ежегодного Московского международного театрального фестиваля (1933–1937), ориентированного на иностранную аудиторию [15]. Зарубежные паломники театра, большую часть которых составляли именно американцы, имели возможность не только смотреть постановки, но и присутствовать на репетициях, беседовать с режиссерами и актерами. Известно, что Мейерхольд охотно встречался с театральными деятелями США. Компенсируя невозможность познакомиться с творчеством Мейерхольда у себя в Соединенных Штатах, американцы решили сами приехать к мастеру в Москву: «Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе». Так, в 1934 году после спектакля «Дама с камелиями» группа американцев беседовала с режиссером на протяжении полутора часов: «Мейерхольд сидел за столом — худощавая фигура, слегка сутулые плечи придавали его голове что-то похожее на выпуклость, которая усиливалась округлостью его большого и величественного носа. Его редущие седые волосы, казалось, встали дыбом. Он много жестикулировал, и движения его были быстрыми, как и речь. Мейерхольд говорил тогда о своем новом театре (который так никогда и не будет построен) и о своей теории по “биомеханике”, развивающей у актеров на сцене особую выразительность и яркую внешнюю форму» [16, р. 78], — вспоминал Норрис Хоутон (Norris Houghton, 1909–2001), театральный критик и практик, в 1950–1960-х годах руководивший офф-бродвейским театром «Феникс».

Уникальную возможность для американцев лично общаться с мастером и присутствовать на его лекциях о театре (например, в том же 1934 году их было две, и каждая длилась три часа) отмечала начинающая актриса Барбара Бемент (Barbara Vement), выпускница уже упомянутого Вассарского колледжа. Своими впечатлениями она поделилась в трех статьях, опубликованных в газете колледжа. В одной из них она сообщает: «Говорить сидя Мейерхольд просто не может — он проживает то, о чем говорит. Каждый его жест, движение, мимика ритмичны, красивы, изысканны и выразительны. Он увлекает за собой слушателей, заставляя их почти физически следовать за ходом мысли» [17, р. 1].

Беседы Мейерхольда о сценическом искусстве сопровождалась экскурсией к строящемуся зданию его нового театра: «Всеволод Эмильевич любил водить

на строительство здания своих друзей: он приглашал на строительство даже гостей Международного театрального фестиваля и, карабкаясь по огромным каменным ступеням гигантского амфитеатра, сам показывал его им» [18, с. 162]. Утром 3 сентября 1936 года, побывав с зарубежными гостями фестиваля на стройке будущего театра, Мейерхольд объяснил им свое представление об идеальной сцене: «...принцип театра Шекспира: главное — человек и свет, при минимальных вспомогательных средствах-аксессуарах» [19]. Сразу после экскурсии Мейерхольд устроил для гостей показ мастер-класса — открытую репетицию «шутки в одном действии» А. П. Чехова «Юбилей». Это был ввод новой исполнительницы на роль Шипучиной в уже готовый спектакль «33 обморока», состоявшийся из трех чеховских водевилей (премьера 25 марта 1935 года). Мастер давал актрисе указания на русском языке, а переводчики «Интуриста» делали перевод на английский и французский. В порыве вдохновения Мейерхольд «вскакивал, взбегал на сцену, показывал выход, жест, интонацию, изменял мизансцены.

И когда творческие поиски стала тормозить процедура перевода» [20], он предложил обойтись без переводчиков. По общему мнению иностранных гостей, этот мастер-класс стал одним из выдающихся событий фестиваля: «Иностранные гости отлично понимали Мейерхольда и без переводчиков. Они с увлечением следили за наглядной шлифовкой актерской игры, за полными вкуса и остроумия поправками к мизансценам. Не раз они приветствовали Мейерхольда аплодисментами, когда мастер советского театра, показывая актеру пример, то мгновенно перевоплощался в легкомысленную, вертлявую бабенку, то виртуозно направлял движение персонажей» [20].

Другой американский очевидец этих открытых репетиций и экскурсий Мейерхольда — профессор Генри Дейна (Henry Dana, 1881–1950), являющийся в США авторитетным специалистом по советскому театру, — написал о мастере ряд статей, среди них: «Новый театр Мейерхольда» [21] и «Мейерхольд модифицирует Мейерхольда в постановке “Горе уму”» [22] (фото 1).

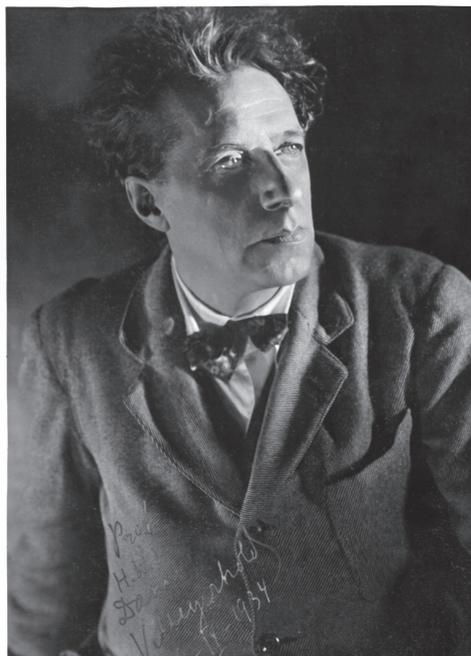


Фото 1. В. Э. Мейерхольд. Фото 9 сентября 1934 года, Москва, с дарственной надписью Мейерхольда профессору Генри Дейне. Библиотека Хоутона, Гарвардский университет, Кембридж, США: MS Thr 402 (Box 20: 836, sheet 46), коллекция Генри Уодсворта Лонгфелло Дейны / Vsevolod Meyerhold. Photo of 9 September 1934, Moscow, with Meyerhold's inscription to professor Henry Dana. MS Thr 402 (Box 20: 836, sheet 46), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theatre and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University

Однако не все из американских театральных деятелей, побывавших в Москве на фестивале, оказались восхищены работой мастера. Поразительно, что Б. Аткинсон, тонкий и пронизательный знаток сцены, испытал от встречи с мейерхольдовским творчеством глубокое разочарование. В 1936 году он пришел к печальному (и очевидно, что несправедливому) выводу: «Сейчас я нахожусь в большом затруднении, ибо действительность, с которой я столкнулся в театре, руководимом Мейерхольдом, доказала мне, что у этого непревзойденного мастера нет никакой особой системы, отличной от известных нам и практикующихся другими режиссерами. Весь блеск, вся живость, вся изобретательская смелость, которыми Мейерхольд поражал нас и на репетиции чеховского “Юбилея”, и на спектакле “Горе уму”, — это приемы глубоко чувствующего и остро мыслящего художника; это средства остроумнейшего и, пожалуй, неповторимого режиссера, но они все же не представляют самостоятельной и оригинальной театральной системы. <...> Мне все время казалось, что постановщик не стремится раскрыть сущность задачи, стоящей перед каждым актером, что он как бы навязывает исполнителю свою, им самим продуманную и прочувствованную схему игры. Режиссер заслонял в моих глазах актера, и в этом ему активно “помогали” вещи...» [23]. Так было опубликовано в московской газете «Советское искусство», и, скорее всего, резкость оценки Аткинсона в ней была существенным образом смягчена. Потому что уже через день в «Нью-Йорк таймс» вышла статья, в которой его мнение не подверглось никакой цензуре и купюрам. Приговор критика оказался убийственным: «Невыносимо скучная, старомодная постановка. <...> Хотя у Мейерхольда была организована своя актерская школа, в которой он преподавал в течение многих лет, все же его артисты не очень хороши. Если они когда-либо и обладали энергией и заразительностью, то сейчас всего этого не было и в помине. Их жесты небрежны, голоса неприятны. <...> Бедный Мейерхольд!..» [3].

Однако такое негативное мнение о Мейерхольде среди американских деятелей театра было исключением из правила. Подавляющее большинство из них восхищалось гением режиссера, сослужив впоследствии доброе дело в сохранении мейерхольдовского наследия: «Оказалось, в 20-е годы ездили к нам американцы, любительскими фотоаппаратами фотографировали спектакли Мейерхольда» [24, с. 219]. Но уже совсем скоро, в 1937 году, восхищение американцев сыграло с советским мастером злую шутку — обернулось в одно из «доказательств» того, что его театр «идет по чуждому, несоветскому пути, <...> сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром» [25]. В конце 1937 года, перед самым закрытием ГосТИМа, на собраниях в театре бушевали партийные страсти: от опального мастера отрекались его актеры. Один из них, Вейланд Родд (Wayland Rudd, 1900–1952), будучи сам афроамериканцем, поспешил обвинить своего мастера: «Все иностранцы интересовались Мейерхольдом; когда приезжали, то всегда старались с ним беседовать. Почему? Потому что они его любят? Нет. Потому что они любят СССР? Нет. Они искали место, где бы они могли доказать, что мы не правы» [26, с. 338]. А ведь еще совсем недавно будущий «штатный негр» советского кинематографа сталинской эпохи (так в СССР прозвали В. Родда) цепенел от восторга,

наблюдая, как Мейерхольд показывал афро-американский танец под джазовую музыку, и отказывался верить в то, что режиссер никогда не бывал в США³.

Примечательно, что Мейерхольд не только вдохновлял своим искусством многих американских театральных деятелей, но и сам ими вдохновлялся, прежде всего актерской игрой Ч. Чаплина. В своем докладе «Чаплин и чаплинизм» (1936) советский режиссер призывал учиться мастерству у американского киноактера: «Движение с его максимальной выразительностью. <...> Этому мастерству нам нужно учиться у Чаплина. Ведь его так называемые секундные прицелы, являющиеся своеобразной статической игрой, замирание маски в неподвижности — это и есть накопление вот этой будущей целесообразности действия. То есть учишься у Чаплина целесообразно выстроенному в пространстве телу, учишься так же, как ты учишься у гимнаста или у молотобойца» [28, с. 228]. Многоплановость влияния заокеанского киноискусства на советского мастера отмечает

А. В. Февральский: «Обращение к достижениям американской кинематографии должно было помочь Мейерхольду не только в построении тех или иных моментов актерской игры, но и в подходе к трактовке образов спектакля» [28, с. 128]. Мастерство Чаплина помогало советскому режиссеру сформулировать, прояснить и утвердить некоторые положения его собственной биомеханики. «Мейерхольд разделяет увлечение авангарда американским комическим кино: Фатти, Чаплин, Ллойд и Китон служат ему образцами актерского мастерства, и он не стесняется заимствовать у них приемы для создания некоторых ролей в собственных постановках» [29, с. 319]. Таким образом, отношения Мейерхольда и актерско-режиссерского искусства США можно справедливо определить как взаимовлияние, обоюдное творческое обогащение.

АМЕРИКАНСКИЙ СТАЖЕР МЕЙЕРХОЛЬДА — ГЕРБЕРТ БИБЕРМАН

Одним из тех, кто наиболее продуктивно применял в своей сценической практике за океаном мейерхольдовские идеи, был Герберт Биберман (Herbert Biberman, 1900–1971)⁴, открыто называвший себя учеником Мейерхольда (фото 2).



Фото 2. Герберт Биберман. Фото 1929 года с дарственной надписью Бибермана вдове С. Третьякова Ольге Викторовне Третьяковой. РГАЛИ. Ф. 2886. Он. 1. Ед. xp. 30. Л. 1 / Herbert Biberman. Photo of 1929 with Biberman's inscription to S. Tretyakov's widow Olga Viktorovna Tretyakova. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2886. Inventory 1. Storage unit 30. Sheet 1

3 См.: [27, с. 394].

4 Подробную биографию и характеристику творческой деятельности Г. Бибермана см.: [30].

Свой первый и последний визит в Москву для знакомства с советским театром Биберман увязал с юбилейными торжествами по случаю десятилетия Октябрьской революции — приехал в октябре 1927 года. Уже под конец жизни он с благодарностью вспоминал этот московский опыт: «Почти все пять месяцев между октябрем 1927 года и февралем 1928 года я провел в театре Мейерхольда, наблюдая, как готовятся постановки этого театра. <...> Я глубоко признателен колоссальному творческому гению Мейерхольда за бесчисленное множество блестящих театральных достижений нашего времени, которые свежи в моей памяти, как тридцать лет назад. Я благодарен ему за то, что он не жалел ни сил, ни времени, чтобы поделиться со мной, тогда еще только начинающим режиссером» [31, с. 168, 172].

Биберман родился 4 марта 1900 года в городе Филадельфия, штат Пенсильвания, в состоятельной семье еврейских иммигрантов из Российской империи Иосифа и Евы Биберман — вот откуда впоследствии возник интерес будущего театрального деятеля к России. Как и Мейерхольд, Г. Биберман был активно вовлечен в политику: оба вступили в ряды коммунистической партии, каждый — у себя на родине, и деятельность обоих не ограничивалась лишь театром. Правда, американец никогда специально не афишировал политических взглядов, ясно осознавая уязвимость своей радикальной позиции в США: «Граждане, занимающиеся культурой, такие как я, должны были сделать выбор таким образом, чтобы история не навесила на нас ярлык трусов или болванов» [32].

Тем не менее активное участие Бибермана в общественно-политической жизни США дало повод американскому журналисту-антикоммунисту Ю. Лайонсу едко охарактеризовать его: «Высокий, грузный человек в очках, он всегда оказывался на переднем плане всевозможных “восстаний”, добывал деньги и вербовал людей для различных сталинских “фронтов”, а также вдохновлял американских парней сражаться в Испании» [33, р. 293]. «Нью-Йорк таймс» окрестила Бибермана за его последовательное обращение к остросоциальной, радикальной драматургии, которую он ставил в бродвейском театре «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996), «советником “Гилд” по вопросам революционных постановок» [34]. В трагическую эпоху охоты на ведьм в конце 1940-х Биберман был обвинен в «подрывной деятельности», занесен в «черные списки» (угодил в «голливудскую десятку») и подвергся тюремному заключению. Выйдя на свободу, «он продолжал гордиться своей позицией, нося ее как знак почета» [32]. За свои убеждения и веру в коммунистические идеи американский последователь Мейерхольда заплатил высокую цену, хотя, конечно, не такую страшную, как его советский учитель и два отечественных драматурга, к пьесам которых он обращался, — В. М. Киршон и С. М. Третьяков.

Биберман был вдвое моложе Мейерхольда: к моменту их знакомства первому исполнилось 27 лет, а второму — 53 года. В лице Мейерхольда американский неопит увидел воплощение идеальных собственных представлений о театре: «Переполненный множеством чисто теоретических идеалов и представлений, я обнаружил, что в Европе есть один театр, превосходящий

все остальные, постановки которого так близко соответствовали моим собственным идеям, — московский Театр имени Мейерхольда. В качестве приглашенного наблюдателя (guest observer) я постоянно был с Мейерхольдом в течение почти четырех месяцев, что не исключало наших долгих бесед и обсуждений не только постановок, уже имевшихся в его репертуаре, но и тех, что еще только репетировались⁵.

В то время, когда Биберман находился в Москве, в репертуаре ГосТИМа были «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Лес» А. Н. Островского, «Мандат» Н. Р. Эрдмана и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова; 8 ноября 1927 года состоялась неудачная премьера «Окно в деревню» по произведениям Р. М. Акульшина, а 26 января 1928-го — возобновление в новой сценической редакции «Великодушного роноосца» Ф. Кроммелинка, который являлся манифестом биомеханики. Также еще в начале января 1927 года началась работа над пьесой А. С. Грибоедова «Горе от ума», премьера которой состоится в ГосТИМе под названием «Горе уму» уже без Бибермана — 12 марта 1928 года [35, с. 268]. Американец настолько воодушевился мейерхольдовским творчеством, что пообещал привезти ГосТИМ в Нью-Йорк⁶.

Из Москвы в феврале 1928-го Биберман возвратился в США, что называется, совершенно другим человеком: не только горячим поклонником режиссерского гения Мейерхольда, но и страстным защитником Страны Советов, идеализировавшим режим Сталина. Вот как описывает эту «красную» перемену один из руководителей бродвейского театра «Гилд», в котором начал работать Биберман сразу же после советского визита: «По возвращении из России, находящейся под диктатурой пролетариата, в театре “Гилд” он просто осыпал всех такими новыми словечками, как “динамика” и “агитпроп”. Причем произносились они очень пылко и экзальтированно, тем более что Биберман почти всегда говорил громким голосом. При этом каждое его такое словцо сопровождалось поднятым кулаком. А поскольку человеком он был физически крупным и сильным, то очень смахивал на этакого быка» [36, р. 248].

Характерно, что здесь упоминается особый лексикон Бибермана, в частности слово «динамика», которое «всегда было его (Мейерхольда. — М. Г.) любимым теоретическим словечком. <...> Мейерхольд подошел к изображению новой действительности, ему удалось с помощью формально-технических решений воплотить на сцене динамику (курсив мой. — М. Г.) (то есть движущую силу) пролетарской революции и пролетарской диктатуры» [37, с. 644–645]. Так, работая в конце 1924 года над постановкой пьесы А. Файко «Учитель Бубус», Мейерхольд настаивал: «В “Бубусе” мы должны добиться, чтобы ясно появилась эта внутренняя ее революционная динамика» [38, с. 251], а в своем докладе «Искусство режиссера» в 1927 году он подчеркивал необходимое умение любого

5 *Bieberman H. Letter to Hiram Motherwell (17 December 1930) // Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 (“Bieberman, Herbert”). Sheet 32.*

6 *См.: Мейерхольд В. Э. Беседа с американским режиссером Г. Биберманом о предполагаемых гастроях ГосТИМ в США [Развернутый план] // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 533. 2 л.; Биберман Г. Письма В. Э. Мейерхольду // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 1180. 9 л.*

профессионального постановщика — «там, где мы имеем дело с динамикой, там, где мы имеем дело с движением...» [39, с. 249].

Вернувшись из Москвы, Биберман публикует по свежим впечатлениям в январе 1929 года статью «Мейерхольд за работой: исследование метода великого режиссера его бывшим учеником» [40], в которой предпринимает попытку аналитического осмысления мейерхольдовской сценической практики. Особо отмечает американский режиссер умелое использование приема «контрапункта, или контраста, который Мейерхольд применяет не только между двумя разными сценами, но и обнаруживает его внутри отдельной сцены. Например, в постановке “Рычи, Китай!” в кульминационный массовый эпизод, передающий трагический пафос революционной борьбы китайского народа, режиссер вводит слабоумного продавца ламп, который, проталкиваясь сквозь возбужденную толпу, пронзительным идиотским голосом выкрикивает свои товары. Поначалу зритель взрывается смехом, а в следующее мгновение осознает весь серьез ситуации — именно такие глупость и дремучесть народных масс Китая препятствуют его освобождению от колониализма. Мейерхольд намеренно “взорвал” трагическую сцену бунта этим комическим персонажем, достигнув более глубокого и объемного раскрытия конфликта пьесы» [41, р. 28].

Профессиональная сценическая деятельность Бибермана продолжалась семь лет (1928–1935, до того как он переключился на кино) и проходила в лучшем бродвейском театре США тех лет — театре «Гилд». Здесь пришлось ему начинать с роли помощника режиссера Филипа Мёллера (Philip Moeller, 1880–1958). В отличие от Мейерхольда, тот никогда не имел ясной режиссерской концепции, не создавал предварительной разработки постановки и полагался во многом на импровизацию актеров. Об этом свидетельствуют многие очевидцы: «У него (Ф. Мёллера) было весьма неопределенное литературное восприятие пьесы, отсутствовало подлинное понимание ее темы; актеры были для него лишь говорящими манекенами» [41, р. 14]; «Мёллер не произвел на меня впечатления мастера искусства мизансцены. У него не было никакого предварительного разбора материала; все движения и действия персонажей на сцене были отданы на откуп импровизации» [42, р. 98]. Полностью доверяя собственному «интуитивному» методу, постановщик Мёллер предоставлял актерам максимальную свободу, не ограничивая их застраиванием мизансцен и строгого сценического рисунка.

Очевидно, что в глазах Бибермана Ф. Мёллер в разы проигрывал Мейерхольду и не мог профессионально удовлетворять его. Биберман стремился самостоятельно реализовать себя как режиссер и на практике применить то, чему он научился в Советском Союзе у Мейерхольда. Такой случай вскоре ему представился — правда, не в самом театре «Гилд», а в Студии при театре (Theatre Guild Studio) — ему доверили постановку советской пьесы «Константин Терёхин (Ржавчина)».

Выявляя преемственность сценической практики Бибермана театральным принципам Мейерхольда, мы остановимся в данной статье лишь на двух

первых его режиссерских работах, материалом для которых выступила в обоих случаях советская драматургия.

АМЕРИКАНСКАЯ «РЖАВЧИНА» ПО МЕЙЕРХОЛЬДУ

Режиссерским дебютом Бибермана стала постановка пьесы «Константин Терёхин (Ржавчина)», написанной в 1926 году Владимиром Михайловичем Киршоном (1902–1938) в соавторстве со школьным другом, студентом-медиком Андреем Васильевичем Успенским (1902–1978). Ее премьера на Бродвее состоялась 17 декабря 1929 года под названием «Красная ржавчина» (“Red Rust”)⁷. Парадокс заключается в том, что драматургическим материалом для дебюта Бибермана, на котором тот стремился реализовать сценические идеи Мейерхольда, стала абсолютно не «мейерхольдовская» пьеса. Известно, что руководитель ГосТИМа никогда не обращался к драматургии рапповцев, того же В. М. Киршона, А. Н. Афиногенова, В. Н. Билль-Белоцерковского и др. Неприязнь была обоюдной — рапповцы подвергали остракизму мейерхольдовские постановки, а тот в свою очередь резко критиковал их драматургию. Чего стоит только такое уничижительное высказывание режиссера 1933 года о том, что «современные актеры, тренируя себя на пьесах Шкваркина, Киршона и Афиногенова, они совершенно теряют способность играть вещи многопланово» [44, с. 65]. Как отмечает современный исследователь, «театр Мейерхольда (режиссера-коммуниста) был единственным из крупных театров страны, никогда не поставившим <...> пьес рапповцев» [45, с. 177].

Киршон остался в истории отечественного театра фигурой крайне противоречивой. Острое ощущение современности, свойственное этому драматургу, толкало его не только на написание пьес, касающихся злободневных проблем, но и на активное участие в литературно-политическом процессе, которое подчас приобретало воинственно-агрессивный характер. Именно Киршон развязал борьбу против так называемых «попутчиков» (Б. Пильняка, И. Бабеля, Б. Пастернака и др.), жестоечно травил М. Булгакова. Участь же самого драматурга оказалась не менее трагичной: весной 1937 года он был обвинен в троцкизме, арестован и через год расстрелян, немного не дожив до своего 36-летия. Архив писателя был уничтожен, спектакли по его пьесам сняты с репертуара, а «Ржавчина» долгие десятилетия оставалась в спецхране.

Автором второй советской пьесы, на материале которой Биберман применял идеи Мейерхольда, был, напротив, «человек мейерхольдовской школы»⁸ (по меткому выражению В. Б. Шкловского), лефовец, оппонент рапповца Киршона — Сергей Михайлович Третьяков (1892–1939). Его имя тесно связано с именами Маяковского, Эйзенштейна и Мейерхольда (оба ставили его пьесы, также Третьяков сделал титры к фильму Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”»). Немецкий драматург, теоретик и практик «эпического театра» Бертольд Брехт, первым переводчиком и популяризатором

⁷ Подробнее об этой постановке см.: [43].

⁸ Цит. по: [46, с. 228].

которого в нашей стране являлся Третьяков, называл его своим учителем. Арестованный в 1937 году советский писатель был расстрелян в 1939-м. Биберман обратился к пьесе Третьякова, которая уже находилась в репертуаре ГосТИМа, — «Рычи, Китай!». Ее премьера в театре «Гилд» состоялась 27 октября 1930 года и шла под названием «Рычащий Китай» (“Roar China”).

Таким образом, обе советские пьесы — «Ржавчина» и «Рычи, Китай!» — принадлежали двум совершенно противоположным направлениям зарождавшейся советской драматургии. В этом плане показательным высказывание одного московского критика в связи с постановкой пьесы Кирсона «Хлеб» во МХАТе: «МХТ увидел в пьесе Кирсона свою пьесу. Мог ли МХТ взять на себя инициативу поставить такую пьесу, как “Рычи, Китай”? Всякий честный театральный критик должен будет подтвердить, что МХТ не взял бы такого типа пьесу. Почему? Такого типа пьесы, как “Рычи, Китай”, основаны на одном центральном мотиве — на социальном мотиве, никаких добавочных мотивов в них нет. Киршон идет по другой линии: наряду с социальным мотивом он дает мелодраматический треугольник, и в этом суть того, что МХТ ставит пьесу Кирсона» [47, с. 6].

Биберман вслед за своим русским учителем воспринял примат режиссуры над драматургическим материалом, право режиссера на широкую и смелую интерпретацию текста, принципиальное утверждение своей собственной творческой инициативности, авторства спектакля. То, как порой слишком свободно обходился Мейерхольд с пьесой — будь то классика («Ревизор» Н. Гоголя, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Лес» А. Островского) или современные советские произведения («Озеро Люль» А. Файко, «Командарм-2» И. Сельвинского, «Последний решительный» Вс. Вишневского), — шокировало многих критиков и зрителей, вызывало бурную полемику. Работу Мейерхольда клеймили как «самоуправное обращение с текстом» и «варварскую переделку и искажение сокровищ русского классического репертуара», а критик А. Р. Кугель «требовал даже издать специальный закон, призванный охранять произведения классической драматургии от вандализма режиссеров как памятники старины» [48, с. 433].

Аналогичную реакцию на право режиссера рассматривать пьесу как повод для спектакля вызвали и обе работы Бибермана. Так, поставленная им «Красная ржавчина» спровоцировала острый протест из-за вмешательства в драму постановщика, который «позволил себе слишком много вольности по отношению к пьесе» [49, р. 65].

В драме «Константин Терёхин (Ржавчина)», действие которой происходит в Москве в годы расцвета новой экономической политики, выведена советская молодежь, переживающая смену моральных и политических ориентиров. Все энергично обсуждают проблемы пола, формы семьи, брака, идею «сексуальной революции». Ситуация обостряется в связи с распространением «упадочнических настроений» из-за «морального разложения» в партийной среде. В этих условиях одни с наслаждением уходят в тотальную вседозволенность (вульгарная комсомолка Лиза), другие погружаются в пессимизм,

разочаровавшись в революционных идеалах (поэт Лёнов), а кто-то пытается покончить с собой (рабочий Петр). Новые исторические условия порождают неизвестный ранее социальный тип — нэпмана. В пьесе его представляет циничный Панфилов, который всегда «говорит шутовски, кривляясь; так усвоил этот тон, что подчас не разгадаешь, шутит ли он или говорит серьезно» [50, с. 420]. Слово из речи нэпмана Панфилова дает название пьесе: «Все сейчас подлецы. В каждом подлец сидит, и скажу я вам, господа писатели, вот в эту самую подлость человеческую верую — в *ржавчину*. <...> Вы, дорогие товарищи коммунисты, в социализм верите, а я в *ржавчину* верю. Вот! (курсив мой. — М. Г.)» [50, с. 450–451].

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

Премьера «Ржавчины» в нашей стране состоялась 15 апреля 1927 года в московском Театре имени МГСПС (Московского губернского совета профессиональных союзов)⁹. Режиссером постановки выступил Евсей Осипович Любимов-Ланской (1883–1943), он же сыграл в ней роль нэпмана Панфилова¹⁰. Этот спектакль, который в Театре имени МГСПС «держался как минимум два сезона» [52, с. 162] (то есть 1927 и 1928 годов), мог видеть в Москве Г. Биберман, побывавший в нашей стране (напомним) с октября 1927 года по февраль 1928-го. Косвенным доказательством тому может служить его признание: «Из всех виденных мною октябрьских постановок наиболее сильное впечатление на меня произвел “Мятеж” в театре им. МГСПС. Режиссерская работа Любимова-Ланского в этом спектакле совершенно исключительна — это настоящее произведение режиссерского мастерства» [53]. Мейерхольд же, напротив, едва ли когда-нибудь смотрел «Ржавчину»: «К сожалению, я плохо знаю пьесы, которые ставятся [театром] МГСПС» [54, с. 587].

Приступая к постановке драмы Киршона на Бродвее, Биберман тщательно изучил ее англоязычный перевод, выполненный с французского (!) британцами Вирджинией и Фрэнком Вернонами (последний выступил также постановщиком пьесы в лондонском «Малом театре», где одну из главных мужских ролей — Федора — играл Джон Гилгуд). Сравнив адаптацию Вернонов с советским текстом, Биберман высоко оценил работу английских коллег: «После изучения оригинала у меня остались только похвальные слова в адрес авторов адаптации. Они вырезали целую сцену и двух персонажей, которые усложнили бы понимание пьесы в Америке. Они заострили диалог и придали ему большую

⁹ Сегодня — Государственный академический театр имени Моссовета.

¹⁰ Информацию об участниках этой постановки см.: [51, с. 362].



Фото 3. Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Неудавшееся самоубийство Петра». Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 6 / Production "Red Rust". Theatre Guild, New York, USA. 1929. Scene "Peter's failed suicide". Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 6

правдивость, которую цензоры в России не допустили бы. Таким образом, история вышла более правдивой, чем в оригинале»¹¹.

Тем не менее американский режиссер все же внес в британскую адаптацию собственные изменения: «Я сократил последний акт, который раньше состоял из четырех сцен и трех декораций. Теперь он у меня представляет две сцены и единую декорацию. Но и после моих изменений пьеса по-прежнему остается исследованием народной массы и продолжает развивать свою внутреннюю проблему. Я также более тщательно переписал диалоги в других сценах, чтобы прояснить и подчеркнуть идеологию противоборствующих сторон. Мои правки в диалогах призваны сделать ситуацию в пьесе не только интересной, но и более драматичной по своей сути»¹².

В этом и других письмах Бибермана настойчиво звучит его интерес к сочинению Киршона как истории именно про «массы» — она видится американскому постановщику идеальным драматургическим материалом для построения выразительных, в духе Мейерхольда, массовых сцен. Для этой цели, например, он существенным образом меняет одну из кульминационных сцен советского оригинала. У Киршона молодой рабочий Петр, намереваясь свести счеты с жизнью, пытается повеситься. Причем сама попытка суицида происходит «за кулисами», а на сцену уже (согласно ремарке) его «вносят лицом вниз» [50, с. 484] перепуганные товарищи. В постановке Бибермана Петр после длинного монолога

¹¹ Biberman H. Letter to Lawrence Langner (13 August 1929). Bermuda // Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 ("Biberman, Herbert"). Sheet 5.

¹² Там же.

(его нет в советском оригинале!), заканчивающегося словами: «Это не моя Россия, и это не те пролетарии, ради которых тысячи наших лежат в земле по всей России. Эти новые — просто смрад! Смрад! Вот почему я сейчас сделаю то, что поможет мне навсегда покинуть эту страну без всякого паспорта! Вот!» [55, р. 90], вытаскивает из бокового кармана револьвер и целится себе в голову. Однако товарищи вовремя выхватывают у него оружие, которое выстреливает в воздух.

Эта массовая пластическая сцена (с участием восьми актеров, не считая исполнителя роли Петра — актера Лютера Адлера) по разоружению товарища-самоубийцы была ритмически выстроена Биберманом по законам полифонии и контрапункта. В режиссуре мейерхольдовского последователя эпизод превращался в напряженный и продолжительный по времени своеобразный «балет» — борьбу, в котором сочетались жест, ракурс тела, интонация реплики и междометия (фото 3).

Пластически-звуковая «хореография» этой сцены оказалась зафиксированной в американском издании пьесы Киришона и Успенского, а точнее, сценической редакции театра «Гилд»: «[ПЁТР] достает револьвер из бокового кармана и приставляет его к голове. Однако прежде, чем он успевает выстрелить, АНДРЕЙ подбегает к нему, хватая за руку и поднимает ее вверх. Револьвер стреляет в воздух. Звучит сирена. [Спящий] БЕЗБОРОДОВ просыпается от выстрела. Следующие пять реплик произносятся одновременно.

ПРЫЩ (с досадой): Эх, промахнулся!..

ВАСИЛИЙ. Проклятый дурак!

БЕЗБОРОДОВ. Что это, черт возьми, такое?

БЕСЕДА. Сидите спокойно, товарищи.

ЛЮТИКОВ. Господи!..

Наконец АНДРЕЙ вырывает револьвер у ПЕТРА. ПЁТР падает без чувств, закрыв голову руками.

АНДРЕЙ. Что ты хочешь сделать? Неужели ты думаешь, что покончить с собой — это твое личное дело?» [55, р. 90–91].

Именно Петру (а не развращенному нэпману Панфилову, который отсутствовал в постановке Бибермана) принадлежат теперь важные слова о ржавчине: «Сволочи и воры — вот кто они, эти наши нынешние “спецы”. Ржавчина разъела их, она и нас скоро всех съест (курсив мой. — М. Г.)» [55, р. 90]. Вынесение сцены самоубийства Петра из внесценического пространства на подмостки обуславливалось стремлением Бибермана создать барельефную массовую композицию «по Мейерхольду».

Авторская режиссерская концепция была выявлена уже в специально сочиненном прологе спектакля. В полном затемнении начинала тревожно звучать сирена. Затем эти резкие сигналы сменяла гармоничная мелодия «Боже, Царя храни!» (“*God Save Our Noble Tsar*”) и высвечивался силуэт древнего Московского Кремля. Когда мелодия гимна Российской империи затихала, во мрак погружалась кремлевская Спасская башня, которую венчал золоченый двуглавый орел. Опять врвался вой сирены, а с ним звуки «Интернационала»



Фото 4. Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Красная площадь». Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 1 / Production "Red Rust". Theatre Guild, New York, USA. 1929. Scene "The Red Square". Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 1

(в те годы государственного гимна СССР) — «Вставай, проклятьем заклейменный...» (*"Arise Ye Children of Starvation"*). В темноте становился видимым Мавзолей Ленина (фото 4). «Интернационал» снова прерывала сирена, и все погружалось в кромешный мрак. Так с самого начала спектакля визуально и аудиально задавался трагический конфликт старой и новой России, на сцене рождалась атмосфера беспрецедентного слома исторических эпох. Сценическая прелюдия создавала широкий исторический контекст.

Пронзительный звук сирены был не только сквозным лейтмотивом, но и имел в постановке Бибермана структурообразующее значение. Последовательно звуча между сценами (а иногда и в кульминационный момент внутри сцены, как в эпизоде с несостоявшимся самоубийством Петра), он являлся определенной ритмической рамкой, которая не позволяла действию «рассыпаться»; он придавал постановке «динамику» (воспользуемся любимым словом Мейерхольда и Бибермана).

В работе с актерами американский режиссер уделял повышенное внимание вопросам внешней выразительности и сценической формы, посредством которых приходил к созданию внутренней жизни героев. Понимая

биомеханику своего советского учителя как метод, направленный на развитие отнюдь не только внешней, но и внутренней техники актера, Биберман через нахождение точного пластического рисунка образа пытался выявить его психологию. Он следовал «закону биомеханики: [согласно которому] ритмичные пластические движения будут помогать воображению, возникновению эмоции и соответствующей интонации, если актер верно осознал задачу. <...> Только в движении, вместе с движением может органично рождаться у актера точная эмоция и внутренне обеспеченное слово» [56, с. 134, 141]. Биберману было хорошо известен мейерхольдовский пример психофизической цепи актерского творчества, увязывающей внутреннюю и внешнюю технику: «Я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит, испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать? Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать [их] в себе не до того момента как я побегу, а когда я побегу, во мне вызовутся верные чувства испугавшегося человека»¹³.

Добиваясь от актеров внешней выразительности исполнения, Биберман перенял у Мейерхольда режиссерскую стратегию — диктаторский метод проведения репетиций, всегда отличавшийся точностью построения сцены, «железным» режиссерским рисунком и динамичными актерскими ракурсами, барельефностью мизансцен и выверенностью интонаций. У Мейерхольда «лаконично сформулированные задания-подсказы, подкрепляемые бесчисленными режиссерскими показами, диктовали слитно и одновременно пластический и внутренний рисунок роли» [57, с. 258]. Биберман также тщательно «застраивал» все ключевые сцены: сначала их проигрывал сам, а потом требовал точного повторения сценического рисунка. Такой метод, сводящийся к показу, иногда вызывал нарекания. Так, один из руководителей театра «Гилд» Л. Лангнер язвительно замечал про актерскую игру в постановках Бибермана: «Это — не актеры, это — “биберманы”. В самом деле, в их игре было что-то не совсем человеческое. Они походили на каких-то роботов или гомункулов» [36, р. 249].

Среди исполнителей «Красной ржавчины» было много тех, кто в будущем составит труппу театра «Групп». Кроме упомянутого Лютера Адлера (Петра) в ней участвовали: Ли Страсберг — беспринципный Прыщ, Франшо Тоун — нервный интеллигент Федор, Рут Нельсон — вульгарная смазливая комсомолка Лиза, Юнис Стоддарт — робкая Маня, Уильям Чалли — поэт в духе есенинщины Лёнов, Джон Гарфилд — в массовке студентов. Заглавную мужскую роль «партийца-разложенца» Константина Терёхина исполнял режиссер спектакля Г. Биберман, а влюбленную в него несчастную Нину Верганскую — красавица Гейл Сондергаард, которая вскоре после премьеры спектакля станет официальной супругой Бибермана.

В духе своего русского учителя Биберман насытил спектакль «Красная ржавчина» также элементами физкультурных аттракционов — гимнастическими

¹³ Цит. по: [56, с. 142–143].



Фото 5. Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Спортзал». Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 2 / Production “Red Rust”. Theatre Guild, New York, USA. 1929. Scene “Gymnasium”. Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 2

пирамидами, акробатическими фигурами и силовыми приемами. Наиболее ярко это реализовывалось в сцене «Спортзал» (фото 5), когда на фоне плакатов с советскими пропагандистскими лозунгами «Ленин вечно с нами!» (“Lenin Forever”), «Даешь индустриализацию!» (“Industrialize”), «Мобилизовать молодежь!» (“Youth Mobilize”), «Да здравствует солидарность!» (“Solidarity”) и «Даешь электрификацию!» (“Electrify”) комсомольцы слаженно и ритмично выполняли групповые гимнастические упражнения. Газета «Нью-Йорк ивнинг пост» особо выделяла в режиссуре Бибермана это «умение создавать групповые сцены (grouping)» [58]. Влияние Мейерхольда на сценическую практику его американского последователя отмечает и отечественный исследователь: «Постановка обращала на себя внимание энергичным пластическим решением, острыми мизансценами, рядом неожиданных, почти физкультурных массовых сцен» [7, с. 399]. Спектакль отличался плакатной выразительностью и лаконичностью стилистики, обобщенными и рельефными приемами игры.

БРОДВЕЙСКОЕ РЫЧАНИЕ КИТАЯ À LA МЕЙЕРХОЛЬД

Дальнейшее освоение Биберманом мейерхольдовских театральных идей проходило в процессе работы над пьесой С. М. Третьякова «Рычи, Китай!»,

которую поставил в ГосТИМе не сам Мейерхольд, а его ученик Василий Федорович Федоров (1891–1971). Московская премьера состоялась 23 января 1926 года. Мейерхольду официально принадлежали в этой постановке «общее руководство и режиссерская корректура». Вопрос о ее авторстве в скором времени станет предметом острых споров в советской прессе и даже судебных разбирательств, закончившихся выплатой Мейерхольдом штрафа¹⁴.

Пьеса «Рычи, Китай!» была написана в августе 1924 года на документальной основе и содержит публицистическую оценку описываемых событий драматургом. В одном из интервью Мейерхольд кратко излагает ее сюжет: «Темой для драмы “Рычи, Китай!” послужил известный ваньсянский эпизод, имевший место в прошлом году. Город Ваньсян стоит на реке Янцзы. Это китайское захолустье, куда сравнительно недавно стали проникать европейские скупщики кожсырья. Приблизительно год тому назад один американец в драке с китайцем на берегу был убит. Местный союз лодочников на требования капитана английского стационара канонерки “Кокчефер” выдать убийцу ответил, что убийца бежал. Тогда капитан потребовал казни двух членов союза лодочников, независимо от их причастности к этому делу. Он дал 24 часа сроку и, в случае неисполнения своего требования, грозил бомбардировкой местечка. Во имя спасения города лодочники произвели между собой жеребьевку и доставили двух своих товарищей на место казни, которая и была совершена. Английский капитан почел себя вполне удовлетворенным, а сэр Макдональд, бывший тогда главой рабочего правительства его величества короля Георга V, действия этого капитана одобрил в заседании палаты общин» [60].

В репертуаре ГосТИМа «Рычи, Китай!» оставался в течение шести лет, «для пьесы на животрепещущую политическую тему, да еще в те годы, это было большим сроком», — резонно отмечал А. В. Февральский [61, с. 197]. В постановке были заняты такие прославленные в будущем деятели отечественной сцены, как Н. П. Охлопков, М. И. Бабанова и В. Ф. Зайчиков (И. В. Ильинский, Э. П. Гарин и З. Н. Райх не участвовали в ней). Биберман смотрел этот спектакль неоднократно и знал его почти наизусть: «Постановку “Рычи, Китай!” я видел, наверное, раз двадцать» [31, с. 168].

Как и при работе с киршоновской «Ржавчиной», Биберман внес в перевод пьесы Третьякова (выполненный на этот раз не с французского, а с немецкого языка) собственные изменения. С одной стороны, они были сделаны на уровне текста: «Мы внесли в него ряд исправлений, которые приближали его к мейерхольдовскому варианту» [31, с. 168]. С другой стороны, с помощью внесенных изменений американский режиссер стремился приблизить свою работу к постановочным решениям ГосТИМа: «Я разработал спектакль, основанный на постановке Мейерхольда, или — если хотите — как постановку Мейерхольда. Однако с точки зрения и сценографии, и режиссуры я выполнил все несколько иначе. Когда я разговаривал с Мейерхольдом о его постановке <“Рычи, Китай!” в ГосТИМе>, то сказал

¹⁴ См. воспоминания дочери В. Ф. Федорова: [59, с. 46–104].

ему, что, по моему мнению, в ней не так, И ОН СОГЛАСИЛСЯ (выделено Биберманом. — М. Г.)»¹⁵.

В «Рычащем Китае» (напомним, что под таким названием пьеса Третьякова шла в США), как и в постановке ГосТИМа, отсутствовал занавес в традиционном его понимании. Вслед за Мейерхольдом американский режиссер пытался убрать барьер между актером и зрителем, уничтожал рампу, разрушал иллюзионистский театр. Биберман объяснял, что старался достигнуть ощущения того, что «к зрителю обращался со сцены, скорее, народ, а не актеры. Я считал эти соображения наиболее важными, так как спектакль игрался перед враждебной публикой, враждебной по классовому признаку» [31, с. 170]. Поставленную задачу режиссеру удалось реализовать в полной мере: «Доказательством этого является тот контакт, который установился у них (актеров. — М. Г.) со зрителями. Это было воодушевляющее зрелище. Может быть, это будет более понятно, если я поясню примером. На премьере, после окончания спектакля, когда вся труппа вышла на авансцену на вызовы публики, китайские актеры и актрисы, воодушевленные горячим приемом, начали кричать публике: “Рычи, Китай!” , что вызвало еще более бурные аплодисменты. Было почти такое ощущение, что актеры и зрители сейчас объединятся и пойдут сомкнутыми рядами на “общего врага”. А это была публика норковых манто и фраков» [31, с. 167–168].

Особенностью драмы Третьякова является огромное количество действующих лиц, на театральном жаргоне ее бы назвали «густонаселенной». В ней нет традиционного главного героя, согласно авторскому замыслу им является китайский народ. Как справедливо замечает отечественный исследователь, в пьесе «ослаблена или отсутствует обрисовка героев в их индивидуально-частном бытии» [62, с. 127]. В постановке Бибермана участвовало более ста (!) исполнителей. Таким образом, сочинение Третьякова представляло собой еще более выгодный драматургический материал, чем «Ржавчина» Киршона, для построения выразительных массовых сцен.

Уникальность бибермановской постановки заключалась в том, что (в отличие от спектакля ГосТИМа) восемьдесят процентов ролей из огромного актерского состава исполняли настоящие китайцы; при этом половина из них вышла на сцену впервые, а десять человек совсем не говорили на ан-

глийском языке. Это было частью режиссерского решения. Биберман справедливо полагал, что в Нью-Йорке, где так много иммигрантов-китайцев, «использовать для китайских ролей европейцев в париках и заставлять их говорить с акцентом будет непростительной ошибкой. Так как у нас, в США, театры не имеют постоянных трупп, а набирают их заново для каждой постановки, то это не представляло затруднений» [31, с. 168]. Эффект оказался поразительным: «Каждое

15 *Biberman H. Letter to Theresa Helburn (7 August 1930). Grand Lake, Colorado // Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 (“Biberman, Herbert”). Sheet 20.*

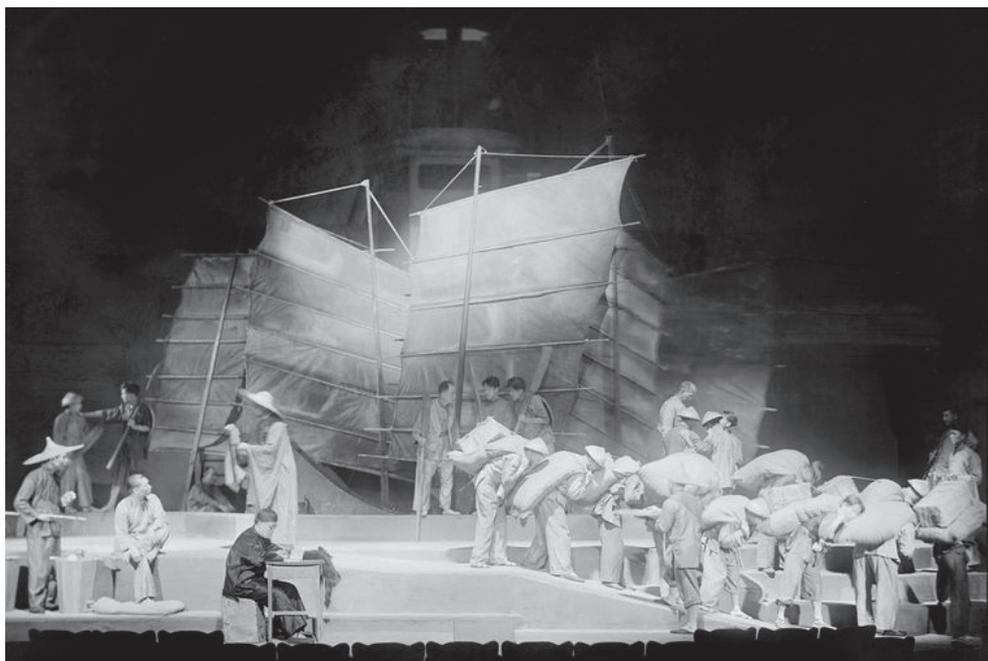


Фото 6. Спектакль «Рыцачий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1930. Сцена «Кули разгружают сампаны» (Пролог). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 16 / Production "Roar China". Theatre Guild, New York, USA. 1930. Scene "Coolies unload sampans" (Prologue). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 16

английское слово, произнесенное китайцами неправильно, лишь добавляло постановке убедительности» [63].

Спектакль Бибермана начинался строго выстроенным пластически-ритмическим прологом: сценой разгрузки китайскими чернорабочими — кули — тяжелых мешков из трюма сампана (фото 6). Четкая организация массового сценического действия в пространственно-временном измерении, работа актера с предметом (мешками) позволяли американскому режиссеру реализовать в своей постановке один из основных принципов мейерхольдовской биомеханики: «Ритм — основа всякого движения, залог его выразительности и целесообразности. Чем точнее ритмически организована пластическая партия роли, тем яснее ее внутренняя содержательная (и психологическая в том числе) сторона. Первостепенно для биомеханики развитие у актера чувства ритма — ритма движения, слов, действий, сцен, ритма образа, ритма спектакля, ритма взаимодействия, диалога» [56, с. 147].

Уникальный материал для «лепки» массовой сцены представляла для Бибермана и финальная сцена пьесы Третьякова — «Восстание». И пусть (как об этом сожалела коммунистическая американская газета «Дейли Воркер») «китайским повстанцам не дали возможность поднять красное знамя, хотя автор пьесы и призывает к этому» [64], режиссер в кульминационном эпизоде



Фото 7. Спектакль «Рычащий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1930. Сцена «Восстание» (Финал). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 1 / Production «Roar China». Theatre Guild, New York, USA. 1930. Scene «Revolt» (The Final). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 1

довел свое умение создавать выразительные пластически-ритмические массовые сцены до высшего мастерства (фото 7).

Однако желание американского постановщика следовать в фарватере идей Мейерхольда не свело его работу к простому копированию, механической реконструкции советского сценического оригинала, а позволило развить открытия своего учителя, сделать шаг вперед. В американской постановке действие развивалось предельно стремительно: здесь спектакль шел всего два часа, в то время как в ГосТИМе он длился три с половиной [34]. Если в Москве он открывался «чрезвычайно длинным эпизодом, на протяжении которого (добрых десять минут!) китайские кули грузили в трюмы сотни тюков чая» [27, с. 331], то на Бродвее после короткого пролога сразу же шел эпизод с гибелью американского агента [34]. О необходимости сокращения экспозиции для заокеанского зрителя Биберман заявлял Мейерхольду еще в Москве 30 октября 1927 года, обсуждая предполагаемые гастроли ГосТИМа в США: «Дух русских

спект<аклей> медленный. Ам<ериканцы> не любят медленность. <...> Это хорошо, но длинно»¹⁶.

От мейерхольдовской постановки спектакль Бибермана отличался и тем, что действие в нем развивалось непрерывно: «Цель режиссера состояла в том, чтобы придать пьесе непрерывный драматический поток, а не эффект стаккато спора, и в этом принципиальное

16 Мейерхольд В. Э. Беседа с американским режиссером Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТИМа в США. Развернутый план // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 533. Л. 1.

отличие» [34]. Ощущение стремительности и непрерывности действия в бибермановской постановке достигалось также за счет необычной организации сценической жизни во время антракта: «Когда наступал антракт, кто-нибудь из актеров кричал за сценой: “Саммпанни!” (сампан), — и с обеих сторон сцены к середине, навстречу друг другу начинали двигаться две лодки, закрывая собой канонерку, и одновременно авансцена и зрительный зал освещались, и на авансцене начиналась нормальная жизнь порта, которая продолжалась в течение всего антракта. <...> Когда же антракт кончался, происходило обратное действие — пассажиры звали лодки уже из порта и уезжали, открывая канонерку, и действие возобновлялось» [31, с. 170]. Биберману в спектакле «Рычащий Китай» удалось осуществить то, к чему Мейерхольд всегда стремился: «Сочинить такую постановку, где антракт был вовлечен в ход действия. <...> Подумать над тем, каким образом антракты не только не должны служить простыми перерывами, но что их нужно заполнять таким образом, чтобы внимание зрителя, фиксированное на стремительности развертывающегося действия, во время антракта не отрывалось бы в сторону» [65, с. 213].

Анализ двух первых постановок Бибермана, осуществленных по советской драматургии, позволяет выявить преемственность его сценической практики мейерхольдовским принципам. Американский режиссер уделял повышенное внимание вопросам внешней выразительности и сценической формы: его работам были свойственны лаконичность стилистики, рельефные приемы игры, динамичные и острые актерские ракурсы, графические мизансцены, пластически-ритмическая «хореография» массовых сцен. Материалом для освоения в Новом Свете сценических открытий В. Э. Мейерхольда стала в 1920–1940-е годы не классическая дореволюционная драматургия (А. П. Чехов, ранний М. Горький и др.), а современные советские пьесы — «Константин Терёхин (Ржавчина)» В. М. Киршона и А. В. Успенского и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова.

В своих постановках Мейерхольд открывал (как это образно выразил А. В. Луначарский) одну за другой «разного калибра театральные Америки» [66, с. 388]. В то же время и реальная Америка открывала для себя идеи Мейерхольда — процесс этот был непростым, долгим, но продуктивным. «Нараставший с конца 20-х годов (XX века. — М. Г.) интерес американских путешественников к русскому авангарду и существовавшее параллельно идеологическое неприятие творчества Мейерхольда в Северной Америке — важная тема, и ее следует связать с трудностями, поджидавшими позже Бертольта Брехта в его американском изгнании. И тем важнее отметить, что в 20-е и 30-е годы в Америке появились спектакли, ставившиеся под прямым влиянием великого художника советского театра» [6, с. 26]. В историю американской и отечественной сцены Г. Биберман вошел как один из немногих деятелей США, последовательно применявших в своей театральной практике идеи В. Э. Мейерхольда, а бибермановские постановки советской драматургии — «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского, «Рычи, Китай!» С. Третьякова — явились самым ранним экспортом «красных» пьес на заокеанскую сцену.

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс) Мэри Хегерт и Айшат Окесоле за оказанное внимание и щедро подаренные материалы о бродвейских постановках «Красная ржавчина» и «Рычащий Китай», находящиеся в фонде Г. У. Л. Дейны. Кроме того, настоящее исследование оказалось бы невозможным без помощи сотрудников Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Нью-Хейвен, штат Коннектикут) Натальи Скиарини и Мэтью Роу, предоставивших автору из архива театра «Гилд» режиссерские экземпляры исследуемых постановок, а также переписку Г. Бибермана с В. Э. Мейерхольдом и дирекцией «Гилд».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гудков М. М. Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф» // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2022. № 1/2. С. 209–248.
2. Гудков М. М. Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 10–33.
3. Atkinson B. Moscow nights. Being a report on part one of the Fourth Annual Dramatic Festival // *New York Times*. 1936. 13 September. P. X1.
4. Hohman V. J. Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933. New York: Palgrave Macmillan, 2011. — 209 p.
5. Meyerhold company to play here in fall // *New York Times*. 1930. 25 July. P. 9.
6. Пикон-Валлен Б. Необходимая составляющая // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции, Париж, 6–12 ноября 2000 г./ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 12–32.
7. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. — 816 с.
8. Smith W. Real life drama: the Group Theatre and America, 1931–1940. New York: Alfred A. Knopf, 1990. — 482 p.
9. Strasberg L. The magic of Meyerhold // *New Theatre*. 1934. September. P. 14–15, 30.
10. Garfield D. A player's place: the story of the Actors Studio. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. — 308 p.
11. Dana H. W. L. Handbook on Soviet drama. New York: American Russian Institute, 1938. — 158 p.
12. Martin J. How Meyerhold trains his actors // *Theatre Guild Magazine*. 1930. November. P. 26–30.
13. Clurman H. Conversation with two masters: interviews with Stanislavski and Meyerhold // *Theatre Arts Monthly*. 1935. November. P. 871–876.
14. Февральский А. В. В начале двадцатых годов и позже // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1967. С. 179–206.
15. Лапина Г. В. Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг. // *Rossica. Литературные связи и контакты*. 2022. № 2. С. 98–132.
16. Houghton N. Entrances and exits (A life in and out of the theatre). New York: Limelight Editions, 1991. — 377 p.
17. Vement B. A. Meyerhold's constructivism. Use of stage levels to make vertical not horizontal plane described in second article on Russian theatre // *Vassar Miscellany News*. 1934. 12 December. P. 1–5.
18. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М.: СТД РСФСР, 1990. — 471 с.
19. Пять дней театрального фестиваля // Советское искусство. 1936. 5 сентября. № 41 (327). С. 1.

20. Кальм Д. На репетиции у Мейерхольда // Известия. 1936. 4 сентября. № 206 (6063). С. 4.
21. Dana H. W. L. Meyerhold's new theatre // New Theatre. 1935. January. P. 10–12.
22. Dana H. W. L. Meyerhold modifies Meyerhold in production of "Woe to Wit" // Moscow News. 1935. 12 December. № 50. P. 10.
23. [Аткинсон Б.]. Брукс Эткинсон. Драматург и театровед (США). Московские впечатления // Советское искусство. 1936. 11 сентября. № 42 (328). С. 3.
24. Уварова И. П. Нам было хорошо в Доме Мейерхольда в Пензе // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: в 2 т. Т. 1 / отв. ред.-сост. А. А. Шерель. М.: Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1992. С. 217–222.
25. Керженцев П. М. Чужой театр (О Театре им. Мейерхольда) // Правда. 1937. 17 декабря. № 345 (7311). С. 4.
26. Обсуждение статьи «Чужой театр» на общем собрании работников ГОСТИМа 22, 23 и 25 декабря 1937 года (стенограмма) / публ. и комм. В. А. Щербакова // Мейерхольдовский сборник / отв. ред.-сост. А. А. Шерель. Вып. 1: в 2 т. Т. 1. М.: Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1992. С. 327–385.
27. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. — 423 с.
28. Мейерхольд В. Э. Чаплин и чаплинизм (доклад, прочитанный 13 июня 1936 года) // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978. С. 212–234.
29. Познер В. Кинофикация театра («Окно в деревню», «Последний решительный») // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции. Париж, 6–12 ноября 2000 г. / ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 316–332.
30. Гудков М. М. Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 3. С. 121–150.
31. Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 166–173.
32. Herbert Biberman dead at 71; directed "Salt of Earth" film // New York Times. 1971. 1 July. P. 50.
33. Lyons E. The Red Decade: the classic work on communism in America during the thirties. New York; New Rochelle: Arlington House, 1970. — 423 p.
34. A director's way with "Roar China!" // New York Times. 1930. 2 November. P. X2.
35. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / введ., сост. и примеч. Т. В. Ланиной // Советский театр: документы и материалы. 1917–1967. Русский советский театр, 1926–1932: в 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. С. 266–303.
36. Langner L. The magic curtain (The story of a life in two fields, theatre and invention by the founder of the Theatre Guild). New York: E. P. Dutton and Company, 1951. — 498 p.
37. Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГостИМа в Германии в 1930 г. / публ., вступит. ст., перевод и комм. В. Ф. Колязина // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 617–740.
38. Мейерхольд В. Э. Первая беседа об «Учителе Бубусе» (запись М. М. Коренева 18 ноября 1924 г.) / публ. М. М. Ситковецкой // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: в 2 т. Т. 1 / отв. ред.-сост. А. А. Шерель. М.: Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1992. С. 247–253.
39. Мейерхольд В. Э. Искусство режиссера (доклад в зале Ленинградской филармонии. 14 ноября 1927 г.) // Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник. Вып. шестой / подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана; сост., коммент., автор вступ. ст. к публикациям О. М. Фельдман. М.: Издательство ГИТИС, 2022. С. 241–265.
40. Biberman H. J. Meierhold at work: a study by a former pupil of a great producer's methods // Theatre Guild Magazine. 1929. January. P. 24–29, 52.
41. Clurman H. The fervent years. The Group Theatre and the thirties. New York: Da Capo Press, 1983. — 329 p.
42. Le Gallienne E. With a quiet heart: an autobiography. New York: The Viking Press, 1953. — 311 p.
43. Гудков М. М. Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Prosaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.

44. Мейерхольд В. Э. Из выступлений разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода (публикации, статьи). СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 63–69.
45. Песочинский Н. В. Мейерхольд и большевики // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции. Париж, 6–12 ноября 2000 г./ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 158–180.
46. Муратов Л. Г. Театр Мейерхольда и кинематограф Эйзенштейна (К постановке проблемы) // Мейерхольд. К истории творческого метода (публикации, статьи). СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 226–247.
47. Кикодзе П. Романтика и реализм // Советский театр. 1931. №4. С. 6–7.
48. Щербаков В. А. Проблемы воссоздания партитур Мейерхольда // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции. Париж, 6–12 ноября 2000 г./ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 431–443.
49. Waldau R. S. Vintage years of the Theatre Guild, 1928–1939. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. — 519 p.
50. Киршон В. М., Успенский А. В. Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 419–538.
51. Московский государственный академический театр имени Моссовета/вед., сост. и примеч. М. Н. Ласкиной // Советский театр: документы и материалы. 1917–1967. Русский советский театр, 1926–1932: в 2 ч. Ч. 1/отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. С. 360–385.
52. Гудкова В. В. К истории рецепции советской драматургии в Париже в 1920–1930-е годы («Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского на сцене театра «Авению») // От текста — к сцене: российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков: сборник статей/сост. и ред. Е. Д. Гальцовой и М.-К. Отан-Матьё. М.: ОГИ, 2006. С. 149–171.
53. Биберман Г. Театр масс // Новый зритель. 1928. 3 января. №1 (208). С. 7.
54. Стенограмма [лекции В. Э. Мейерхольда, 10 января 1929 г.; Гэктемас, сезон 1928/29 г.] // В. Э. Мейерхольд. Лоскуты для костюма Арлекина. Мейерхольдовский сборник. Вып. пятый/сост. и подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана, сопровод. тексты и коммент. О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. С. 585–600.
55. Kirchon V., Ouspensky A. Red Rust/adapted by Virginia and Frank Vernon. New York: Brentano's Publ., 1930. — 182 p.
56. Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: сборник науч. трудов. Вып. 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 1992. С. 63–152.
57. Фельдман О. М. Мейерхольд репетирует «Самоубийцу» // Вопросы театра. 2013. №4. С. 254–288.
58. Brown J. M. "Red Rust" presented by the Theatre Guild Studio // New York Evening Post. 1929. 18 December. P. 14.
59. Федорова Е. В. Повесть о счастливом человеке. М.: Ключ, 1997. — 333 с.
60. [Мейерхольд В. Э.]. Казнь по жребью. «Европейская культура» в Китае. «Рычи, Китай!» (беседа с Всеволодом Мейерхольдом) // Вечерняя Москва. 1926. 20 января. №16 (624). С. 3.
61. Февральский А. В. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 186–206.
62. Головчинер В. Е. Публицистическая драма как разновидность эпической («Рычи, Китай!» С. Третьякова) // Художественное творчество и литературный процесс: сборник статей. Вып. 10. Томск: Издательство Томского университета, 1988. С. 118–131.
63. Dellen L. "Roar China" and the critics // New Masses. 1930. December. Vol. 6. №17. P. 16.
64. Page M. "Roar China" — a stinging anti-imperialist play // Daily Worker. 1930. 15 November. P. 4.
65. Стенограмма [лекции В. Э. Мейерхольда, 19 ноября 1921 г.; ГВЫПМ, первый триместр] // В. Э. Мейерхольд. Лоскуты для костюма Арлекина. Мейерхольдовский сборник. Вып. пятый/сост. и подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана, сопровод. тексты и коммент. О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. С. 208–226.
66. Луначарский А. В. Еще о театре Мейерхольда // Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избранные статьи: в 2 т. Т. 1. Русский дореволюционный и советский театр. М.: Искусство, 1958. С. 386–390.

1. Gudkov M. M. *Vahtangovskie idei za okeanom: pozdnie p'esy M. Gor'kogo v n'ju-jorkskom teatre "Artef"* [Eugene Vakhtangov's ideas across the ocean: Maxim Gorky's late plays at the Artef Theatre (NYC)]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2022, no. 1/2, pp. 209–248.
2. Gudkov M. M. *Vahtangovskij nasledovatel' v SShA Leonid Snegov i ego brodvejskaja postanovka p'esy D. Shheglova «Purga»* [Leonid Snegoff as Vakhtangov's follower in the USA and his Broadway production of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard"]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2022, no. 2, pp. 10–33.
3. Atkinson B. Moscow nights. Being a report on part one of the Fourth Annual Dramatic Festival. *New York Times*. 1936, 13 September, p. X1.
4. Hohman V. J. *Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
5. Meyerhold company to play here in fall. *New York Times*. 1930, 25 July, p. 9.
6. Picon-Vallin B. *Neobhodimaja sostavljajushhaja* [The necessary component]. In: *Mejerhol'd, rezhissura v perspektive veka. Materialy konferencii* [Meyerhold, directing in the perspective of the century. Conference materials.]. Issue 1. Ed.-comp.: B. Picon-Vallin, V. A. Shcherbakov. Moscow: OGI, 2001, pp. 12–32.
7. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, theory and practice]. Saint Petersburg: RGISI, 2016. 816 p.
8. Smith W. *Real life drama: the Group Theatre and America, 1931–1940*. New York: Alfred A. Knopf, 1990. 482 p.
9. Strasberg L. The magic of Meyerhold. *New Theatre*. 1934, September, pp. 14–15, 30.
10. Garfield D. *A player's place: the story of the Actors Studio*. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. 308 p.
11. Dana H. W. L. *Handbook on Soviet drama*. New York: American Russian Institute, 1938. 158 p.
12. Martin J. How Meyerhold trains his actors. *Theatre Guild Magazine*. 1930, November, pp. 26–30.
13. Clurman H. Conversation with two masters: interviews with Stanislavski and Meyerhold. *Theatre Arts Monthly*. 1935, November, pp. 871–876.
14. Fevral'sky A. V. *V nachale dvadcatykh godov i pozzhe* [In the early twenties and later]. In: *Vstrechi s Mejerhol'dom (Sbornik vospominanij)* [Meetings with Meyerhold (Collection of memoirs)]. Moscow: Vserossiyskoe teatralnoye obshchestvo, 1967, pp. 179–206.
15. Lapina G. V. *Amerikanskije palomniki v teatral'noj Mekke: Moskovskie teatral'nye festivali «Inturista» 1933–1937 gg.* [American pilgrims in theatre Mecca: Moscow theatre festivals of "Intourist," 1933–1937]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*. 2022, no. 2, pp. 98–132.
16. Houghton N. *Entrances and exits (A life in and out of the theatre)*. New York: Limelight Editions, 1991. 377 p.
17. Bement B. A. Meyerhold's constructivism. Use of stage levels to make vertical not horizontal plane described in second article on Russian theatre. *Vassar Miscellany News*. 1934, 12 December, pp. 1–5.
18. Gladkov A. K. *Mejerhold: v 2 t. T. 2: Pjat' let s Mejerholdom. Vstrechi s Pasternakom* [Meyerhold: in 2 vols. Vol. 2: Five years with Meyerhold. Meetings with Pasternak]. Moscow: STD RSFSR Publ., 1990. 71 p.
19. *Pjat' dnei teatral'nogo festivalja* [Five days of the theatre festival]. *Sovetskoe iskusstvo*. 1936, 5 September, no. 41 (327), p. 1.
20. Kalm D. *Na repeticii u Mejerholda* [At Meyerhold's rehearsal]. *Izvestia*. 1936, 4 September, no. 206 (6063), p. 4.
21. Dana H. W. L. Meyerhold's new theatre. *New Theatre*. 1935, January, pp. 10–12.
22. Dana H. W. L. Meyerhold modifies Meyerhold in production of "Woe to Wit". *Moscow News*. 1935, 12 December, no. 50, p. 10.
23. [Atkinson B.]. *Bruks Jetkinson. Dramaturg i teatroved (SShA). Moskovskie vpechatlenija* [Brooks Atkinson. Playwright and theatre critic (USA). Moscow impressions]. *Sovetskoe iskusstvo*. 1936, 11 September, no. 42 (328), p. 3.

24. Uvarova I. P. *Nam bylo horosho v Dome Mejerholda v Penze* [It was good for us in Meyerhold's House in Penza]. In: *Mejerholdovskij sbornik. Vyp. 1: in 2 t. T. 1* [Meyerhold's collection. Issue 1: in 2 vols. Vol. 1]. Ed.-comp. A. A. Sherel. Moscow: Meyerhold Creative Center, 1992, pp. 217–222.
25. Kerzhentsev P. M. *Chuzhoj teatr (O Teatre im. Mejerholda)* [Alien theatre (About the Meyerhold Theatre)]. *Pravda*. 1937, 17 December, no. 345 (7311), p. 4.
26. *Obsuzhdenie stat'i «Chuzhoj teatr» na obshhem sobranii rabotnikov GOSTIMa 22, 23 i 25 dekabrya 1937 goda (stenogramma)* [Discussion of the article "Alien theatre" at the general meeting of the employees of the GosTIM on 22, 23 and 25 December 1937 (Transcript)]. In: *Mejerholdovskij sbornik. Vyp. 1: in 2 t. T. 1* [Meyerhold's collection. Issue 1: in 2 vols. Vol. 1]. Ed.-comp. A. A. Sherel. Moscow: Meyerhold Creative Center, 1992, pp. 327–385.
27. Rudnitsky K. L. *Mejerhold* [Meyerhold]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 423 p.
28. Meyerhold V. E. *Chaplin i chaplinizm (doklad, pročitannyj 13 ijunya 1936 goda)* [Chaplin and chaplinism (A report read on June 13, 1936)]. In: Fevral'sky A. V. *Puti k sintezu: Mejerhold i kino* [Paths to synthesis: Meyerhold and cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1978, pp. 212–234.
29. Pozner V. *Kinofikacija teatra («Okno v derevnu», «Poslednij reshitel'nyj»)* [Cinematography of the theatre ("Window to the village", "The Last Decisive")]. In: *Mejerhold, rezhissura v perspektive veka. Materialy konferencii* [Meyerhold, directing in the perspective of the century. Conference materials.]. Issue 1. Ed.-comp.: B. Picon-Vallin, V. A. Shcherbakov. Moscow: OGI, 2001, pp. 316–332.
30. Gudkov M. M. *Amerikanskij posledovatel' Mejerholda: Gerbert Biberman* [American follower of Meyerhold: Herbert Biberman]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*. 2022, no. 3, pp. 121–150.
31. *Iz pis'ma Gerberta Bibermana, postanovshhika p'esy «Rychi, Kitaj!» v Amerike* [From the Herbert Biberman's letter, the director of the play "Roar, China!" in America]. In: Tretyakov S. M. *Slyshish', Moskva?! [Do you hear, Moscow?!]*. Moscow: Iskusstvo, 1966, pp. 166–173.
32. Herbert Biberman dead at 71; directed "Salt of Earth" film. *New York Times*. 1971, 1 July, p. 50.
33. Lyons E. *The Red Decade: the classic work on communism in America during the thirties*. New York; New Rochelle: Arlington House, 1970. 423 p.
34. *A director's way with "Roar China!"*. *New York Times*. 1930, 2 November, p. X2.
35. *Gosudarstvennyj teatr imeni Vs. Mejerholda* [The Vs. Meyerhold State Theatre]. Ed., introd., comm. by T. V. Lanina. In: *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy. 1917–1967. Russkij sovetskij teatr, 1926–1932: v 2 ch. Ch. 1* [Soviet theatre: documents and materials. 1917–1967. Russian Soviet theatre, 1926–1932: in 2 parts. Part 1]. Leningrad: Iskusstvo, 1982, pp. 266–303.
36. Langner L. *The magic curtain (The story of a life in two fields, theatre and invention by the founder of the Theatre Guild)*. New York: E. P. Dutton and Company, 1951. 498 p.
37. *Daesh' Evropu, Mejerhold! Gastrol'i GosTIMa v Germanii v 1930 g.* [You give Europe, Meyerhold! Tour in Germany in 1930]. Ed., introd., transl., comm. by V. F. Kolyazin. In: *Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 4* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century. Issue 4]. Ed. V. V. Ivanov. Moscow: Indrik, 2009, pp. 617–740.
38. Meyerhold V. E. *Pervaja beseda ob «Uchitele Bubuse» (zapis' M. M. Koreneva 18 nojabrya 1924 g.)* [The first conversation about the "Teacher Bubus" (Recorded by M. M. Korenev on 18 November 1924)]. In: *Mejerholdovskij sbornik. Vyp. 1: in 2 t. T. 1* [Meyerhold's collection. Issue 1: In 2 vols. Vol. 1]. Ed.-comp. A. A. Sherel. Moscow: Meyerhold Creative Center, 1992, pp. 247–253.
39. Meyerhold V. E. *Iskusstvo rezhissera (Doklad v zale Leningradskoj filharmonii. 14 nojabrya 1927 g.)* [The art of the director (Report in the hall of the Leningrad Philharmonic. November 14, 1927)]. In: *Mejerhold v raznye gody. Mejerholdovskij sbornik. Vyp. shestoj* [Meyerhold in different years. The Meyerhold collection. Issue 6]. Preparation of texts by N. N. Panfilova and O. M. Feldman. Comp., comm., introd. by O. M. Feldman. Moscow: GITIS Publ., 2022, pp. 241–265.
40. Biberman H. J. *Meierhold at work: a study by a former pupil of a great producer's methods*. *Theatre Guild Magazine*. 1929, January, pp. 24–29, 52.
41. Clurman H. *The fervent years. The Group Theatre and the thirties*. New York: Da Capo Press, 1983. 329 p.
42. Le Gallienne E. *With a quiet heart: an autobiography*. New York: The Viking Press, 1953. 311 p.

43. Gudkov M. M. *Pervaja sovjetskaja p'esa na amerikanskoj scene: «Rzhavchina» V. Kirshona i A. Uspenskogo (1929/30)* [The first Soviet play on the American stage: "Rust" by V. Kirshon and A. Uspensky (1929/30)]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2017, no. 3/4, pp. 265–281.
44. Meyerhold V. E. *Iz vystuplenij raznyh let* [From the speeches of different years]. In: *Mejerhold. K istorii tvorcheskogo metoda (publikacii, stat'i)* [Meyerhold. On the history of the creative method (Publications, articles)]. St. Petersburg: KultInformPress, 1998, pp. 63–69.
45. Pesochinsky N. V. *Mejerhold i bol'sheviki* [Meyerhold and the Bolsheviks]. In: *Mejerhold, rezhissura v perspektive veka* [Meyerhold, directing in the perspective of the century]. Moscow: OGI, 2001, pp. 158–180.
46. Muratov L. G. *Teatr Mejerhol'da i kinematograf Jeizenshtejna (K postanovke problemy)* [Meyerhold theatre and Eisenstein cinematography (To the problem statement)]. In: *Mejerhold. K istorii tvorcheskogo metoda (publikacii, stat'i)* [Meyerhold. On the history of the creative method (Publications, articles)]. St. Petersburg: KultInformPress, 1998, pp. 226–247.
47. Kikodze P. *Romantika i realism* [Romanticism and realism]. *Sovetskij teatr*. 1931, no. 4, pp. 6–7.
48. Shcherbakov V. A. *Problemy vossozdanija partitur Mejerhol'da* [Problems of recreating Meyerhold's scores]. In: *Mejerhol'd, rezhissura v perspektive veka* [Meyerhold, directing in the perspective of the century]. Moscow: OGI, 2001, pp. 431–443.
49. Waldau R. S. *Vintage years of the Theatre Guild, 1928–1939*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. 519 p.
50. Kirshon V. M., Uspensky A. V. *Konstantin Terjohin (Rzhavchina)* [Konstantin Terekhin (Rust)]. In: *Zabytye p'esy 1920–1930-h gg.* [Forgotten plays of the 1920s — 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, pp. 419–538.
51. *Moskovskij gosudarstvennyj akademicheskij teatr imeni Mossoveta* [The Mossovet Moscow State Academic Theatre]. Ed., introd., comm. by T. V. Laskina. In: *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy. 1917–1967. Russkij sovjetskij teatr, 1926–1932: v 2 ch. Ch. 1* [Soviet theatre: documents and materials. 1917–1967. Russian Soviet theatre, 1926–1932: in 2 parts. Part 1]. Leningrad: Iskusstvo, 1982, pp. 360–385.
52. Gudkova V. V. *K istorii recepcii sovjetskoj dramaturgii v Parizhe v 1920-1930-e gody («Rzhavchina» V. Kirshona i A. Uspenskogo na scene teatra «Avenju»)* [On the history of the reception of Soviet drama in Paris in the 1920s — 1930s ("Rust" by V. Kirshon and A. Uspensky at the Théâtre de l'Avenue)]. In: *Ot teksta — k scene: Rossijsko-francuzskie teatral'nye vzaimodejstvija XIX–XX vekov (Sbornik statej)* [From the text to the stage: Russian — French theatrical interactions of the XIX–XX centuries (Collection of articles)]. Comp. and ed. by E. D. Galtsova and M.-K. Otan-Mathieu. Moscow: OGI, 2006, pp. 149–171.
53. Biberman H. *Teatr mass* [Theatre of the masses]. *Novyj zritel'*. 1928, 3 January, no. 1 (208), p. 7.
54. *Stenogramma (lekcii V. Je. Mejerhol'da, 10 janvarja 1929 g.; Gjektemas, sezon 1928/29 g.)* [Transcript (of V. E. Meyerhold's lecture, 10 January 1929; Gektemas, season 1928/29)]. In: *V. Je. Mejerhol'd. Loskuty dlja kostjuma Arlekina. Mejerhol'dovskij sbornik. Vyp. pyatyj* [V. E. Meyerhold. Scraps for a Harlequin costume. The Meyerhold Collection. Issue five]. Comp. and preparation of texts by N. N. Panfilova and O. M. Feldman, accompanying texts and comments by O. M. Feldman. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2022, pp. 585–600.
55. Kirshon V., Ouspensky A. *Red Rust*. Adapted by Virginia and Frank Vernon. New York: Brentano's Publ., 1930. 182 p.
56. Pesochinsky N. V. *Akter v teatre V. Je. Mejerhol'da* [Actor in the V. E. Meyerhold's theatre]. In: *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka: sbornik nauch. trudov. Vyp. 1.* [Russian acting art of the twentieth century (Collection of scientific works). Issue 1]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History Publ., 1992, pp. 63–152.
57. Feldman O. M. *Mejerhol'd repetiruet «Samobijcu»* [Meyerhold rehearses "Suicide"]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2013, no. 4, pp. 254–288.
58. Brown J. M. "Red Rust" presented by the Theatre Guild Studio. *New York Evening Post*. 1929, 18 December, p. 14.
59. Fedorova E. V. *Povest' o schastlivom cheloveke* [The story of a happy man]. Moscow: Klyuch Publ., 1997. 333 p.

60. [Meyerhold V. E.]. *Kazn' po zhrebiju. «Evropejskaja kul'tura» v Kitae. «Rychi, Kitaj!»* (beseda s Vsevolodom Mejerhol'dom) [Execution by lot. "European culture" in China. "Roar, China!" (Conversation with Vsevolod Meyerhold)]. *Vechernjaja Moskva*. 1926, 20 January, no. 16 (624), p. 3.
61. Fevral'sky A. V. S. M. *Tret'jakov v teatre Mejerhol'da* [S. M. Tretyakov at the Meyerhold Theatre]. In: Tretyakov S. M. *Slyshish', Moskva?!* [Do you hear, Moscow?!]. Moscow: Iskustvo Publ., 1966, pp. 186–206.
62. Golovchiner V. E. *Publicisticheskaja drama kak raznovidnost' jepicheskoj* («Rychi, Kitaj!» S. Tretyakova) [Journalistic drama as a kind of epic ("Roar, China!" by S. Tretyakov)]. In: *Hudozhestvennoe tvorčestvo i literaturnyj process: sbornik statej. Vyp. 10*. [Artistic creativity and literary process. Collection of articles. Issue 10]. Tomsk: Publishing House of Tomsk University, 1988, pp. 118–131.
63. Dennen L. "Roar China" and the critics. *New Masses*. 1930, December, vol. 6, no. 17, p. 16.
64. Page M. "Roar China" — a stinging anti-imperialist play. *Daily Worker*. 1930, 15 November, p. 4.
65. *Stenogramma* (lekcii V. Je. Mejerhol'da, 19 nojabrja 1921 g.; GVYRM, pervyj trimestr) [Transcript (of V. E. Meyerhold's lecture, 19 November 1921; GVYRM, first trimester)]. In: V. Je. Mejerhol'd. *Loskuty dlja kostjuma Arlekina. Mejerhol'dovskij sbornik. Vyp. pyatyj* [V. E. Meyerhold. Scraps for a Harlequin costume. The Meyerhold Collection. Issue five]. Comp. and preparation of texts by N. N. Panfilova and O. M. Feldman, accompanying texts and comments by O. M. Feldman. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2022, pp. 208–226.
66. Lunacharsky A. V. *Eshhe o teatre Mejerhol'da* [More about the Meyerhold's theatre]. In: Lunacharsky A. V. *O teatre i dramaturgii. Izbrannye stat'i: v 2 t. T. 1. Russkij dorevoljucionnyj i sovsetskij teatr* [About theatre and dramaturgy. Selected articles: in 2 vols. Vol. 1. Russian pre-revolutionary and Soviet theatre]. Moscow: Iskustvo, 1958, pp. 386–390.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гудков Максим Михайлович — старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

ABOUT THE AUTHOR

Maxim M. Gudkov — senior lecturer of Department of interdisciplinary art studies and practices of the Faculty of liberal arts and sciences, St Petersburg State University.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 09.12.2022

Отредактирована: 05.04.2023

Принята к публикации: 25.04.2023

Received: 09.12.2022

Revised: 05.04.2023

Accepted: 25.04.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

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. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62

EDN ZXOCUM

FOR CITATION

Gudkov M. M. Incorporation of Vsevolod Meyerhold's theatrical ideas into the stage practice of the USA: the directorial activity of Herbert Biberman. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 32–62.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62

EDN ZXOCUM