

М. М. Гудков

Санкт-Петербургский государственный университет,

Российский государственный институт сценических искусств,

Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0003-3956-4981

## Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга»

### АННОТАЦИЯ

В центре исследования находится проблема инкорпорирования в сценическую практику США театральной методологии Е. Б. Вахтангова в актерско-режиссерской деятельности его американского последователя Л. Снегова, поставившего в 1929 г. на Бродвее пьесу советского драматурга Д. А. Щеглова «Пурга». Объясняются причины востребованности российских театральных идей (К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда и М. А. Чехова) практиками театра Соединенных Штатов в межвоенный период – отсутствие национальной актерской школы и собственной театральной педагогики. Дается характеристика основных способов экспортирования идей Е. Б. Вахтангова за океан: гастроли, перевод и публикация советской театральной литературы о Вахтангове и его методе, а также сценическая деятельность актеров-эмигрантов из России, учившихся вместе с Мастером или у него (Р. Болеславский, Р. Мамулян, Б. Шнайдер, М. Гольдина). Анализируется театральная деятельность Л. Снегова и обосновывается органичность поэтики и идеи пьесы «Пурга» сценическому решению в русле вахтанговской школы. Краткий анализ основных постановок драмы Щеглова на советской сцене 1920-х гг. – в ленинградской студии «Пролетарский актер», БДТ, Московском драматическом театре (бывший Корша) и Студии московского Малого театра – позволяет сделать вывод, что самыми удачными оказались те, которые решались не бытово и натуралистично, а по-вахтанговски театрально и условно. На основе материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете и Российского государственного архива литературы и искусства, а также документов из музеев Театра имени Евгения Вахтангова и МХАТа имени А. П. Чехова дается анализ освоения театральных идей Вахтангова за океаном.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Е. Б. Вахтангов, советский театр, Л. Снегов, американский театр, Бродвей, советская драматургия, Д. А. Щеглов, пьеса «Пурга».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-10-33  
УДК 792.2(73):792.09

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

# Leonid Snegoff as Vakhtangov's follower in the USA and his Broadway production of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard"

## ABSTRACT

The study focuses on the export of Eugene Vakhtangov's theatrical methodology to American stage practices. The problem is specifically discussed based on the acting and directing activities of Vakhtangov's follower Leonid Snegoff. He staged the play by the Soviet playwright Dmitry Scheglov "The Blizzard" ("Purga") on Broadway in 1929. The deep interest in Russian theatrical ideas and systems (Konstantin Stanislavsky, Eugene Vakhtangov, Vsevolod Meyerhold and Michael Chekhov) of the US practitioners in the interwar period are explained. The main two reasons are the absence of national acting school and thus theatre pedagogy. The characteristic of the main ways for exporting Vakhtangov's ideas overseas are provided. Among them – the theatre tours abroad, translation and publication of Soviet theatrical literature about Vakhtangov and his method, the stage activities of Russian emigrant actors who studied with the Master or by him (Richard Boleslavsky, Rouben Mamulyan, Benno Schneider, Miriam Goldina). Theatre activities of Snegoff are analyzed along with the organicity of the poetics and the idea of "The Blizzard" play according to stage realization in the course of the Vakhtangov school. A brief analysis of the main productions of Scheglov's play on the Soviet stage of the 1920s – in the Leningrad studio "Proletarian Actor", Leningrad State Bolshoi Dramatic Theatre – BDT, Moscow Drama Theatre (former Korsh Theatre) and Studio of the Moscow State Maly Theatre – allows us to make a conclusion about the most successful of them. They were presented not in an ultra-realistic and naturalistic way, but in a Vakhtangov way – theatrically and conditionally. The author presents the analysis of Vakhtangov theatre ideas overseas on the basis of materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts, the Houghton Library (Harvard University), the Russian State Archive of Literature and Arts, as well as documents from the Museums of the Eugene Vakhtangov State Academic Theatre and the Chekhov Moscow Art Theatre.

## KEYWORDS

Eugene Vakhtangov, Soviet theatre, Leonid Snegoff, American theatre, Broadway, Soviet dramaturgy, Dmitry Scheglov, play "The Blizzard" ("Purga").

На развитие театра США – самого молодого в семействе западного сценического искусства – существенное влияние оказывали иностранные театральные культуры с многовековыми традициями: «Гастрольное присутствие зарубежных театров на сценах Нью-Йорка первой четверти XX века являлось существенной частью американской театральной жизни и выявляло открытость молодой американской нации к влиянию извне» [1, с. 183]. Но если немецкий (М. Рейнхардт, Л. Йеснер, позже Б. Брехт, Э. Пискатор) и французский (Ж. Копо, А. Антуан) театры способствовали развитию за океаном режиссуры, сценографии и драматургии<sup>1</sup>, то на формирование актерской школы США существенное влияние оказывали российские театральные идеи (прежде всего К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Вс. 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. Горький и др.), а актуальные 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 подмостках<sup>2</sup>, то драматургический материал о революционных и постреволюционных событиях оказывался востребованным американцами оперативно.

## ВАХТАНГОВСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИДЕИ В США

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 объехать весь свет <...> и Нью-Йорк, и Чикаго. Умру, а поедем. Разве можно прожить на земле и ничего на этой земле не увидеть?» [7, с. 34]. 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»<sup>3</sup>, действие которой разворачивается именно в США, то стал изучать эту страну, – «открывая американскую тему в русском театре, Вахтангов знал об Америке немногим больше Колумба» [8, с. 65]. Узанным 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” [9, с. 381]. В режиссерской тетради Вахтангова выписки по книжке Дэвида Мэкри “Американцы у себя дома”. Выписано прежде всего то, что в представлениях

1 См. об этом, например: [2].

2 См. об этом, например: [3–6].

3 Премьера спектакля состоится 14 декабря 1915 г.

о жителях США – наперед заданный штамп: “Американцы предприимчивы и деятельны” [9, с. 387–388]» [10, с. 178]. Существенно для нашего исследования и то, что Вахтангов, «испытывая подлинные муки безрепертуарья» [7, с. 223], 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 года, 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» [11, с. 8].

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, р. 112]. Между тем постановка «Гадибука» не полностью отражала суть метода Вахтангова, который был связан с несколько более поздней работой – его поворотной в плане метода «Принцессой 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 доктор искусствоведения 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, с. 112–113].

Освоение вахтанговской методологии в США также шло в педагогическо-режиссерской практике Л. Страсберга в театре «Груп» (Group Theatre)<sup>4</sup>; благодаря переводу и публикации советской театральной литературы о Вахтангове и его методе<sup>5</sup>; а также визиту американских деятелей сцены в СССР (например, того же Страсберга в 1934 г.).

Интеграция вахтанговского метода в театр США осуществлялась также благодаря педагогической и постановочной практике актеров-эмигрантов из России, учившихся вместе с Мастером или у него – коллеги по Первой

<sup>4</sup> См., например: [1, с. 462–469; 567–577; 14].

<sup>5</sup> См., например: [15, р. 282–283; 16; 19–20].

студии МХТ Р. Болеславского, ученика курса при Второй студии МХТ Р. Мамуляна и участников «Габимы» М. Гольдиной и Б. Шнайдера<sup>6</sup>.

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» [18, с. 19, 87]. Евгений Богратионович большое значение придавал 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» [19, с. 349]. В лучших своих постановках Вахтангов выходил за пределы обычных предлагаемых обстоятельств и, отвергая бытовую и сверхуглубленный психологизм МХТ, в конце жизни сформулировал принципы собственного понимания театра – «фантастический реализм», когда «форму надо сотворить, надо нафантазировать» [7, с. 214].

Проблема исследования того, как американская сцена осваивала вахтанговские театральные идеи, 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» [20, с. 522]. После показа в 1956 г. в Москве оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» в исполнении американской гастрوليрующей 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”» [20, с. 522]. 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”» [21, с. 145].

<sup>6</sup> Об экспорте в сценическую практику США театральной методологии Е. Б. Вахтангова в режиссерской деятельности Б. Шнайдера, поставившего в нью-йоркском театре «Артеф» две поздние – советские – пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» в 1934 и 1935 гг., см.: [17].

Среди бывших эмигрантов из России, применявших идеи Вахтангова в сценической практике за океаном, был и тот, кто напрямую не учился у Мастера, но называл себя его учеником и участником Первой студии МХТ – Леонид Снегов (1883–1974). В американских театральные рецензиях о Снегове сообщалось, что он «в течение трех лет, начиная с 1905 г., был членом знаменитой Первой студии Московского Художественного театра»<sup>7</sup>. Однако известно, что эта Студия была образована К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким гораздо позже – в 1912 г., а открыта в 1913-м. В списках участников Первой студии МХТ, хранящихся в Музее театра<sup>8</sup>, имени Л. Снегова нет; отсутствует оно и в списках Второй студии<sup>9</sup>. Если предположить, что американские авторы имели в виду другую студию, созданную как раз в 1905 г. Вс. Э. Мейерхольдом по предложению Станиславского, – Студию на Поварской, то, во-первых, эта студия просуществовала в Москве не три года, а значительно меньше (май – октябрь 1905 г.); во-вторых, в списках и ее участников Снегов также не значится. Представляется, что бывший наш соотечественник приписывал себе ученичество в Первой студии МХТ не просто в коммерческих целях, а потому, что по-настоящему считал себя последователем Вахтангова и именно поэтому так себя позиционировал в США.

Родился Л. Снегов 15 мая 1883 г. в еврейской семье на юге Российской империи – в городе Херсоне (ныне Украина), который, с одной стороны, принадлежал к числу самых значительных еврейских духовных центров страны, а с другой – издавна славился своей театральной культурой: неслучайно в 1846 г. здесь выступал М. С. Щепкин, а гораздо позже – в 1902–1904 гг. – именно в Херсоне провел свои два сезона Вс. Э. Мейерхольд, покинув МХТ.

Актерскому мастерству Снегов учился в Одессе в 1900–1902 гг. у известного трагика И. М. Шувалова, а его профессиональный дебют состоялся уже на сцене одного из репертуарных театров Киева, где он впоследствии исполнял героические роли в классическом русском репертуаре. В Киеве Снегову посчастливилось быть сценическим партнером известного актера М. В. Дальского в спектакле по пьесе А. Стриндберга «Отец».

Вскоре после Октябрьской революции Снегов в 35-летнем возрасте эмигрировал сначала в Польшу, а оттуда в Германию и Францию, где играл спектакли на немецком и французском языках. Чуть позже – но еще до американских гастролей МХТ 1923–1924 гг. – он переехал в США, где его фамилия трансформировалась

<sup>7</sup> См. [22–25]. Здесь и далее перевод с англ. мой. – М. Г.

<sup>8</sup> Проверено по источникам: Первая студия МХАТ. Список сотрудников // Музей МХАТ. Ф. 3: Архив К. С. Станиславского (далее – АС). К. С. – 13664, КП – 9284/2; АС. К. С. – 13667; Первая студия МХАТ. Список артистического и административного персонала // АС. К. С. – 13668. То, что Снегов не имел отношения к Первой студии МХТ, подтвердила и И. Н. Соловьева в беседе с автором статьи 06.11.2020.

<sup>9</sup> См.: Вторая студия МХАТ. Адреса учеников и преподавателей. [Б. д.] // АС. К. С. – 14252/1–2; Вторая студия МХАТ. Именной список // АС. К. С. – 14268; Вторая студия МХАТ. Список артистов Второй студии // АС. К. С. – 14269; Вторая студия МХАТ [Списки работников Второй студии; преподавателей и учеников Школы Второй студии]. [Б. д.] // АС. К. С. – 14285.

в «Снегофф» (Snegoff)<sup>10</sup>. В Нью-Йорке в 1922 г. (год смерти Е. Б. Вахтангова) бывший наш соотечественник создал театральную компанию, выпускавшую постановки на русском языке для эмигрантов из России. Об этом сообщала нью-йоркская пресса: «Русские драматические спектакли организованы Леонидом Снеговым» (цит. по: [26, с. 95]). Затем он в течение нескольких лет работал актером в Еврейском Художественном театре (The Yiddish Art Theatre), под руководством М. Шварца, играя роли уже не на русском, а на идише. В феврале 1926 г. Снегов как режиссер дебютировал на Бродвее: поставил пьесу Г. Бернштейна<sup>11</sup> «Право убивать» (“The Right to Kill”). Особо отметим этот 1926 г. – год начала показов на Бродвее вахтанговского «Гадибука». Хотя Л. Снегов эмигрировал из России еще до того, как у Вахтангова окончательно сформировались его оригинальные театральные взгляды, но именно под мощнейшим впечатлением от американских показов «Гадибука» бывший наш соотечественник стал вахтанговским последователем и приверженцем.

В том же 1926 г. Снегов перебрался в Голливуд, где начал успешную кинокарьеру в качестве актера, в основном играя роли русских героев. Всего его фильмография насчитывает 45 кинокартин. Одновременно со съемками в Голливуде Снегов в течение трех лет – с 1927-го по 1929-й – работает над постановкой исследуемой нами пьесы Д. Щеглова «Пурга». В самом начале 1930-х гг. он создал в Лос-Анджелесе собственный небольшой театр, о котором нью-йоркская газета на русском языке «Новое русское слово» писала следующее: «В Холливуде подвизается русский драматический актер

Леонид Снегов. Поигрывает в фильмах, но определенного контракта не имеет. Зато требования Холливуда изучил вполне. Снегов знает, что лучший путь к экрану для всякой пьесы – это показать ее предварительно на сцене. И Снегов устроил такой показательный театр. Авторы, которые кажутся ему подходящими для фильма, ставят предварительно свои пьесы на сцене организованного Снеговым театра. Если пьеса нравится, пьесу продают кинематографической фирме. Если нет, ее быстро снимают с репертуара. Этот театр дает работу многим актерам, в том числе и русским. Какую пользу извлекает из всего этого Снегов – его тайна. Пока что он существует, ставит, играет – занят по горло» (цит. по: [27, с. 348]).

Умер Снегов в 90-летнем возрасте от инфаркта 22 февраля 1974 г. в Лос-Анджелесе, где и был похоронен. Он явился основателем целой актерской династии: его сын Марк Снегофф (1919–1969) и внук Грегори Снегофф (род. 1955) стали киноактерами, а другой внук Тони Снегофф (род. 1958) до сих пор продолжает работать в Голливуде каскадером.

**10** В Бахметевском архиве русской и восточноевропейской истории и культуры (Bakhtmeteff Archive) при Колумбийском университете Нью-Йорка (США) информации о Снегове не обнаружено.

**11** Бернштейн Герман (1876–1935) – американский переводчик, писатель, журналист и дипломат. Родился в еврейской семье в Российской империи. В 1893 году эмигрировал в Америку. Занимался журналистикой и переводческой деятельностью, переводя с русского на английский произведения М. Горького, Л. Толстого, И. Тургенева и Л. Андреева. В 1930–1933 годах американский посланник в Албании.

## ПЬЕСА Д. А. ЩЕГЛОВА «ПУРГА» НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ 1920-х гг.

В 1929 году Л. Снегов поставил на Бродвее пьесу представителя социально-агитационного театра послереволюционной России Дмитрия Алексеевича Щеглова (1898–1963) «Пурга». Проблему сценического воплощения этой драмы на отечественных подмостках автору уже доводилось ранее затрагивать в одном из исследований (см.: [28]). В настоящей статье нас будет преимущественно интересовать соотносительность советских постановок «Пурги» с театральными идеями Вахтангова.

В пьесе Щеглова (1926) рассказывается о том, как в охваченной Гражданской войной и международной интервенцией Сибири во время страшной пурги в затерянной хижине случайно оказываются вместе один американец со своей невестой и русский, большевик Владимир. Американец в конце концов погибает в снегах, а его невеста Оллан становится женой большевика. Когда их обнаруживает спасательная экспедиция, организованная отцом Оллан, та решает вернуться в Америку к своему отцу-миллиардеру, а Владимир остается в России (фото 1).

Как видно, «Пурга» Д. А. Щеглова является типичной для рубежа 1920 – начала 1930-х гг. пьесой, конъюнктурно сопрягающей актуальную политику, революционность сюжетики и жестокую мелодраму. В этот период западную публику привлекали экзотические сюжеты – любовь у «диких» русских на фоне революции, пурги и разрухи. И в театре, и в кино. Любовь «на троих», комсомольские страсти – новый тип отношений в СССР был в новинку. Примечательно, что более «традиционные» в этом плане булгаковские «Дни Турбиных» в Америке продвигались куда труднее<sup>12</sup>. Залетные любовники-иностранцы, функционирующие по законам мелодрамы на фоне русских снегов или великих строек (что немцы, что американцы), отнюдь не уникальное изобретение Щеглова-драматурга. Стоит упомянуть популярный в те годы роман С. А. Семёнова «Наталья Тарпова», неоднократно инсценировавшийся, в том числе А. Я. Таировым в Камерном театре. Тем более что свобода нравов в нэповском СССР,



Фото 1. Обложка первого советского издания пьесы Д. А. Щеглова «Пурга» (1927) / Cover of the first Soviet edition of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard" (1927)

<sup>12</sup> Об истории постановки «Дни Турбиных» в 1934 г. на сцене студенческого театра Йельского университета (Yale Dramatic Association или Yale Dramat) см.: [29]. Показательно, что на Бродвее пьеса М. А. Булгакова никогда не шла.

как показали современные гендерные исследователи, становилась даже в 1920-е гг. причиной западного секс-туризма.

Написана «Пурга» была специально для небольшой любительской театральной студии Петрограда «Пролетарский актер» (1920–1936). Ее руководители Аркадий Николаевич Орбелов и его будущая жена Мария Васильевна Кастальская в сценической работе придерживались мхатовских традиций и принципов, придавая первостепенное значение тщательной психологической разработке внутренней жизни образов. Как справедливо заключает исследователь, «студия, хотя и чисто пролетарская по составу, не отличалась от других любительских коллективов, не содержала особых новаций в работе и методах постановки, хотя по уровню режиссуры, культуры спектакля она выделялась среди других» [30, с. 24].

В 1921 году Орбелов и Кастальская пригласили Д. Щеглова стать педагогом студии, и здесь же были поставлены три его пьесы – «Во имя чего?», «Универсальные лучи» (обе в 1925 г.) и «Пурга». Замысел последней из них заключался в следующем: «Написать современную трагедию (здесь и далее в цитатах курсив мой. – М. Г.) – вот то, что в продолжение нескольких лет я пытался сделать. Но вещь, задуманная как трагедия, обрастая современным бытом или рисуясь на бытовом фоне, – превращалась в мелодраму. Причины этому я нашел – во-первых, в том, что трагедия не может включать в себя элементов быта, а во-вторых, в том, что отношения действующих лиц должны определяться не только характерами и положением, но какой-нибудь не зависящей от них силой. Таковы: античный рок – “мойра”, в XVI–XVII веке – все определяющая “честь”. Но и теперь мы имеем такую же трагически неизбежную причину поступков – классовое чувство» [31, с. 3].

В своих мемуарах, которые писались уже 20 лет спустя после появления «Пурги», Щеглов вспоминал: «Часто в беседах с Орбеловым и Кастальской <...> у нас подымался вопрос о создании новой психологической, камерной, но отнюдь не бытовой пьесы. Нас интересовало произведение, в котором бы со всей остротой раскрывалась тема о двух духовных культурах мира: нашей, направленной к общему человеческому счастью, и другой – рожденной в борьбе за наживу, за свое узколичное, волчье благополучие. Так родилась идея “Пурги”» [32, с. 175–176]. Как видим, уже изначально драматургический материал предполагал сценическое решение и способ актерского существования, которые соотносились именно с идеями Вахтангова. Надо отметить, что сам Щеглов особо благоволил к вахтанговскому творчеству – в Книге почетных гостей Театра имени Вахтангова он оставил 31 января 1932 г. восторженную запись: «После длительного перерыва просмотрел сегодня прекрасный спектакль “Турандот”, все такой же крепкий и слаженный – как и прежде. Что свидетельствует о большой культуре театра» (цит. по: [11, с. 34]).

Сценическая история «Пурги» показала, что самыми удачными ее постановками были те, которые решались не бытово и натуралистично, а именно по-вахтанговски театрально и условно.

Спустя всего два месяца после премьеры «Пурги» в студии «Пролетарский актер» 18 февраля 1927 г. пьеса впервые появилась на афише профессионального театра – ленинградского Большого драматического театра. Здесь «Пургу» поставил молодой актер театра Борис Михайлович Дмоховский (1899–1967), это была его одна из первых режиссерских работ. Стилистику спектакля он определял следующим образом: «Так как “Пурга” трактует сильные и простые человеческие страсти, то и оформление, и приемы актерской игры должны быть по возможности очищены от мелко-бытовых подробностей» [33]. Однако, по мнению большинства театральных критиков, постановка как раз грешила такими «приемами крайнего сценического натурализма, давно на сцене позабытого» [34] и «возвращала <...> к натуралистическим приемам старого МХТ» [35, с. 13], «во всей постановочной работе сквозит некритическое использование приемов МХТ раннего, наивно-“натуралистического” его периода» [36, с. 180].

В постановке БДТ был задействован сильнейший актерский состав. Большевика Владимира исполнял ведущий актер театра, один из его основателей заслуженный артист Николай Фёдорович Монахов (1875–1936) (фото 2). По мнению А. А. Гвоздева, его манера игры не соответствовала стилистике драматургического материала: «Ни покручивание усов, ни “страстность” взглядов на женщину, ни упрощение образа до уровня житейски-обывательского – не убеждают нас в правильности подхода к роли. <...> Примененные здесь эти бытовые приемы кажутся неуместными» [35, с. 13]. Много вопросов вызывало и исполнение роли Генри другим ведущим актером БДТ – Геннадием Михайловичем Мичуриным (1897–1970) (фото 3), который «впадал в натуралистическую несдержанную патетику» [37].

Следующей постановке пьесы Щеглова повезло чуть больше: через полгода после премьеры в Большом драматическом – 8 октября 1927 г. – ее показал Московский драматический театр (бывший Корша). Здесь постановщиком



Фото 2. Спектакль «Пурга». Ленинград, БДТ. 1927. Владимир – Н. Ф. Монахов. Музей Российского государственного академического БДТ им. Г. А. Товстоногова / Production “The Blizzard”. Leningrad, Bolsboi Drama Theatre. 1927. Vladimir – Nicolay Monakhov. Museum of the Tovstonogov Russian State Academic Bolsboi Drama Theatre-BDT



Фото 3. Спектакль «Пурга». Ленинград, БДТ. 1927. Генри – Г. М. Мичурин. Музей Российского государственного академического БДТ им. Г. А. Товстоногова / Production “The Blizzard”. Leningrad, Bolshoi Drama Theatre. 1927. Henry – Gennady Michurin. Museum of the Tovstonogov Russian State Academic Bolshoi Drama Theatre-BDT

выступил опытный режиссер Алексей Денисович Дикий (1889–1955), профессиональный стиль которого, «при строгой логической последовательности, отличался яркой театральностью, художественной смелостью, даже парадоксальностью, стремлением решать каждую пьесу в присущей ее автору художественной манере» [38, с. 230]. «Вахтанговость» творчества Дикого отмечалась многими его коллегами по Первой студии МХТ: «рельефность сценического выражения», «пышная, дерзновенная фантазия, отвага его сценических решений» [39, с. 168, 172] (С. Г. Бирман), «бешеная фантазия, темперамент – все было <...> направлено на преувеличение» [40, с. 208] (С. В. Гиацинтова). Этому вторит и современный исследователь: «В тяготении к гротеску, гиперболе обнаруживалась связь Алексея Дикого с вахтанговской традицией» [12, с. 166–167].

Однако работа Дикого над пьесой Щеглова не принадлежит к его удачам. Критика обвиняла постановку в «отсутствии стилевого

стержня и фона» [41], писала про нее, что она «культурна, но не более» [42, с. 101], а также что «Театр Корша <...> разбавил ее [пьесу] водичкой психологических штампов и бытовых ужимок, – словом, сделал все, чтобы превратить “Пургу” в заурядную пьесу» [43, с. 9]. И это несмотря на то, что главные роли в спектакле играли значительные актеры, на которых ходила тогда вся театральная Москва, – П. А. Бакшеев (большевик Владимир), А. П. Кторов (Генри) и В. Н. Попова (Оллан). Приговор критики был неутешителен: «Спектакль не выдержал <...> почти трагической остроты сгущенной динамики [пьесы]. И сразу размельчил ее, рассыпал мелкими шуточками и приемчиками актерской “театральщины”, – от своей роли, от своих слов и положений, от разрозненного внешнего приема, а не от целого. И оттого она сразу увяла. Сразу утратила свой снег, пургу, белизну, свою высокую, почти трагически насыщенную простоту. А вне такой ясности, вне тока высокого драматического напряжения “Пурга” не получит сценического оправдания. Этого оправдания не дали ей ни исполнители центральных ролей, <...> ни атмосфера

внешне-декоративного оформления. <...> В общем – интересной пьесы Щеглова театр не одолел. Не раскрыл ее» [44].

Вслед за Московским драматическим театром – аккурат к десятой годовщине Октябрьской революции (ноябрь 1927 г.) – премьера «Пурги» состоялась в Студии московского Малого театра в режиссуре Василия Осиповича Топоркова (1889–1970) и Фёдора Николаевича Каверина (1897–1957). Для режиссерского почерка Каверина, всегда отдававшего предпочтение искусству Малого театра, были характерны сценическая праздничность, обостренная, яркая театральность, укрупненный, не бытовой жест, несколько приподнятая речь, сочность выразительных средств и романтическая возвышенность. И хотя в стенах столетнего театра Каверину пришлось столкнуться с косностью и рутинной, в своей Студии он не отказывался категорично от традиций Малого театра, а по-своему их интерпретировал, «театрализовал». Авторитетный критик П. А. Марков пронизательно разглядел, что в спектаклях Студии «преодоление традиционализма первоначально совершалось через своеобразную модернизацию традиций, через раскрытие в ней тех условно театральных истоков, которые так пленяли студийцев в поставленной Вахтанговым “Принцессе Турандот”» [45, с. 22].

Каверину принадлежал замысел спектакля, а Топорков главным образом проводил работу с актерами, направляя их «от методов внешнего представления к психологическому раскрытию образов» [46, с. 111]. Примечательно, что ученик Вахтангова Р. Н. Симонов считал, что «Василий Осипович был близок и родственен вахтанговцам» [20, с. 80]. Это проявилось и в их постановке «Пурги», которая отличалась «театральной окраской и углублением психологического рисунка. <...> Не колебля психологической основы спектакля, но ища способов передать авантюристичность и некоторую экзотичность пьесы, режиссеры <...> придали отдельным местам пьесы фантастический отпечаток, оправданный необычностью обстановки и атмосферы одиночества и голода» [47]. Отказавшись от натуралистических приемов, участники постановки (прежде всего тогда еще неизвестные, молодые актеры-студийцы В. Д. Савельев – Владимир, К. М. Половикова – Оллан и А. П. Шатов – Генри) попытались раскрыть в щегловской истории те чисто театральные возможности, которые не почувствовали ни ленинградцы, ни «коршевцы» в Москве, и показали на сцене не только любовь и ревность, но социальные корни конфликта, достигая обобщений и метафор. «Пурга» в Студии Малого театра оказалась самым «вахтанговским» и наиболее удачным сценическим воплощением этой пьесы.

Таким образом, к судьбе драмы Щеглова на российских подмостках были причастны значительные фигуры театральной жизни Москвы и Ленинграда – актеры (Н. Монахов, Г. Мичурин, А. Кторов, П. Бакшеев, В. Попова, В. Савельев, К. Половикова, А. Шатов) и режиссеры (М. Кастальская, А. Орбелов, Б. Дмоховский, А. Дикий, В. Топорков, Ф. Каверин), – те, кто составили славу отечественной сцены.

Следует признать, что история постановок «Пурги» в России не стала художественной вехой. Это было очевидно и ее автору: уже по прошествии

времени – в 1933 г. – Щеглов писал: «Большинство моих театральных работ получило сценическое оформление (т. е. воплощение. – М. Г.), которое снижало их качество. <...> “Пурге” же пришлось преодолевать *неудачные постановки*» [48]. И все же пьеса Щеглова была крайне востребована театром послереволюционной России и стала ярким образцом социально-агитационной драматургии.

## БРОДВЕЙСКАЯ ПОСТАНОВКА «ПУРГИ» И ЕЕ «ВАХТАНГОВСТЬ»

«Пурга» была переведена на семь иностранных языков и неоднократно ставилась за границей. Впервые за пределами СССР – в 1928 г. – она увидела огни рампы в Германии на сцене Ландестеатра в г. Брауншвейг (Landestheater Braunschweig). Затем шла в США (1929), а в 1930-е гг. – в других странах Европы: Чехословакии, Болгарии и Финляндии [49; 50]. После окончания Второй мировой войны к пьесе Щеглова неоднократно обращались театры Восточной Германии (ГДР): 1946 г. – Ландестеатр г. Майнингена (Landestheater Meiningen) и Талиа-театр в г. Галле-на-Заале (Thalia Theater Halle an der Saale, причем эта постановка выпускалась при активном участии самого драматурга); 1947 г. – Камерный театр Дрездена и Городской театр г. Йена в Тюрингии (Volkshaus Jena, Thüringen)<sup>13</sup>.

Как видим, за рубежом у пьесы Щеглова оказалась более завидная сценическая судьба. В данном исследовании мы остановимся лишь на одной из таких постановок – американской. Немногочисленные документальные свидетельства и рецензии в заокеанской и отечественной прессе, к сожалению, не дают возможности полностью реконструировать этот спектакль. Но то немногое, что сохранилось и что автор статьи смог найти, все-таки позволяет утверждать о «вахтанговости» американской «Пурги».

Согласно корреспонденции советского драматурга и актера – постановщика его пьесы в США, небольшая часть которой – всего пять писем Снегова Щеглову на русском языке – сохранилась в РГАЛИ<sup>14</sup>, инициировал постановку «Пурги» в Соединенных Штатах именно автор пьесы.

Когда и при каких обстоятельствах познакомились Щеглов и Снегов, установить не удалось. Тот факт, что в одном из писем, написанном 8 июля 1928 г., американец обращается: «Многоуважаемый г. Щеглов! Обидно, что не знаю Вашего отчества и приходится употреблять это формальное обращение»<sup>15</sup>, можно заключить, что их знакомство было заочным и состоялось в 1927 г. как раз в письмах.

Очевидно, что идея сотрудничества драматурга и американского эмигранта, а также возможного экспорта отечественной пьесы на сцену США была согласована

13 Рецензии на эти постановки см.: Щеглов Д. А. Пурга. Пьеса в 4-х актах; протокол ГУРКа (1947 г.) // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. № 9250. Л. 33–42.

14 Письма Л. Снегова Д. А. Щеглову. 7 сентября 1927–6 декабря 1929 гг. 10 л. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353.

15 Письмо Л. Снегова Д. А. Щеглову. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. 9. Датируется по содержанию: 8 июля 1928 г.

с «компетентными органами» большевистской России. «Вся международная переписка <...> подлежала обязательной перлюстрации, которой занимались информационный отдел ВЧК (позднее – отдел политконтроля ОГПУ), секретно-политический отдел ГУГБ НКВД, 2-й отдел НКВД. <...> Новая, советская по своему происхождению, интеллигенция (в вопросах сохранения и развития культурных связей с внешним миром. – М. Г.) действовала по собственной инициативе, но чаще, особенно во второй половине [второго] десятилетия, выполняла социальный (а точнее, политический) заказ правящей элиты» [51, с. 44; 65].

В экспорте пьесы Щеглова в США были задействованы структуры Коминтерна и Государственное политическое управление, с которыми тесно сотрудничал уже упоминаемый Г. Бернштейн (коллега Снегова по бродвейским проектам, автор перевода и адаптации «Пурги»), являвшийся тайным агентом ГПУ (см.: [52]). В силу политических и экономических причин – прежде всего изоляции страны победившего социализма странами Запада – правительство СССР было заинтересовано в культурном обмене с «капиталистическим окружением», который рассматривался как возможность распространения влияния и расширения там коммунистического движения. Этот обмен являлся важной частью культурной дипломатии молодого советского государства.

За океаном премьера пьесы Щеглова состоялась в последних числах апреля 1929 г. сначала за пределами Нью-Йорка, а 6 мая ее впервые сыграли уже на Бродвее. Советский оригинал шел за океаном под названием «Первый закон» (“The First Law”). Новое сценическое заглавие отражало смену акцентов: героями движет уже не идея, а инстинкт самосохранения. На минимизировании политической ангажированности советского произведения – превосходства большевизма над «буржуями» – настаивал Снегов в письме Щеглову: «Торжество идеи ставит театр в определенную плоскость и втягивает его в “политику”, что в Америке очень опасно. Нейтрализовать (подчеркнуто Л. Снеговым. – М. Г.) – вот что нужно для наших театров, а не использовать театр для пропаганды»<sup>16</sup>. В американской адаптации на передний план вышел любовный треугольник (Владимир – Оллан – Генри), который был определен заокеанским знатоком советского театра Г. Дейной как «дуэль в сибирской юрте англичанина и большевика за женщину» [16, р. 87].

«Малонаселенную» пьесу Щеглова (всего 11 действующих лиц) авторы американской адаптации – сам Снегов и Г. Бернштейн – превратили в совсем камерную историю, сократив количество героев до пяти: Владимир, Оллан, Генри, тунгус Улейга и секретарь отца Оллан.

Поскольку Снегову не удалось заинтересовать советской пьесой ни одного из бродвейских продюсеров, то он организовал собственную компанию («образовал кооператив»<sup>17</sup>) под названием “N. S. R. Productions, Inc.”. Очевидно, что вопросы коммерции не позволили ему пригласить на постановку крупных актеров, не говоря уже о «звездах».

<sup>16</sup> Письмо Л. Снегова Д. А. Щеглову. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. 7 об. – 8. Датируется по содержанию: 14 июня 1927 г.

<sup>17</sup> Там же.

В американской постановке «Пурги» недостатки драматургического материала были компенсированы обращением к школе Вахтангова. Стиль актерского исполнения отличался заостренностью, преувеличенностью внешнего рисунка, гротеском.

Большевика Владимира играл режиссер спектакля Снегов, трактуя его как антигероя – «человека, лишенного каких бы то ни было достоинств» [25], – и этим американская постановка отличалась от всех советских. Актер сценически сгущал, заострял его внутренние и внешние черты, которые у Щеглова являются именно преимуществом «красного» героя. Заросший густой и лохматой бородой (“a richly bearded... shaggy Bolshevik” [53]), внешне очень похожий на дикого зверя (и по «медвежьей» пластике, и по манере речи, похожей на рев), он являл собой довольно страшный тип, не обремененный ни культурой, ни моралью – жестоко убивал своего соперника и «классового врага» Генри, был маниакально одержим идеей большевизма. Своей гротесковой «дремучестью» большевик в исполнении Снегова напоминал критикам «пещерного человека» [25]; сегодня мы бы этого персонажа поставили в один ряд с булгаковским Шариковым из «Собачьего сердца». У бродвейского – «буржуазного», респектабельного – зрителя в норковых манто и смокингах, готового выложить за билет в театр внушительную сумму, этот большевик-неандерталец вызывал и ужас, и смех одновременно. Ведь произведение Щеглова оказалось самой первой (буквально!) постановкой советской пьесы за океаном; более того, на бродвейской сцене впервые появился большевик.

В обстоятельствах дефицита информации в США о событиях в Советской России и отсутствия дипломатических отношений между двумя странами бродвейские зрители открывали для себя этих единственных в мире представителей “homo novus”. По ту сторону Атлантики жизнь в большевистской России виделась интригующей, необычной, а иногда просто дикой. Когда на Бродвее шла щегловская «Пурга», в США еще продолжалась «эпоха процветания» и идеи коммунизма были крайне непопулярны. До биржевого краха 24 октября 1929 г. национализация частной собственности, плановое хозяйство, грандиозные преобразования, затеянные в Советском Союзе, мало у кого из американцев вызывали восхищение. Тотальная государственная атеизация общества со съездом Союза безбожников не столько веселили граждан США, сколько ужасали их, дорожащих свободой вероисповедания, закрепленной в Конституции. Христианские нормы, традиционные для старой России и американской нравственности, объявлялись Советами «буржуазными предрассудками».

Образ большевика Владимира естественно вписывался в формирующуюся традицию социалистического драматургического канона: «Коммунист – безусловный протагонист советской сюжетики (1920-х – начала 1930-х гг. – М. Г.), находящийся в центре всех конфликтов, борющийся с “хорами”. <...> Герой-коммунист предаёт забвению прежние ценности, предлагая новую, невиданную прежде этику: отказ от традиционных (христианских) добродетелей – любви к ближнему, сострадания, милосердия, родственных чувств и пр.; он рассматривает любые сомнения как слабость и “изъян” и с легкостью

подчиняется чужой (нередко коллективной) воле, заданным извне целям» [54, с. 130]. Бродвейская постановка «Пурги» в лице большевика Владимира – Снегова ясно показывала, как в новой России гуманистические ценности умяляются и замещаются «классовыми».

Американская критика оценила актерскую работу бывшего нашего соотечественника: «Хотя актер говорит по-английски с сильным акцентом, без сомнения, он обладает необыкновенным талантом» [25], «его актерская игра дает понять, что в хорошей пьесе он мог бы очень даже преуспеть» [55].

Актриса Фрэнсис Карсон (1895 – 1973) сыграла под руководством Снегова свою героиню Оллан эксцентрично и остро – этакую придурковатую, рафинированную и беспомощную «папенькину дочку». Однако внешне карикатурное решение образа, не оправданное изнутри, оказалось неудачно и «вызывало у зрителя только сильное раздражение» [55].

Под стать своей глупой невесте игрался и ее жених Генри. Его исполнял довольно успешный актер, за плечами которого было 15 лет сценического опыта на Бродвее, Реджинальд Гуд. Образ Генри «лепился» также гротескно – выпукло подавались его инфантильность и безвольность, самовлюбленность и определенная манерность – настоящий паразит-белоручка.

Основной образ щегловской драмы – пурга – проходил через весь бродвейский спектакль, определяя стремительный ритм сценического действия. Для этого Снегов использовал совершенно новую, технически сложную театральную машинерию. Настоящую апокалипсическую картину (наподобие финала в известном «Снежном шоу – Snow Show» В. Полунина с использованием сильнейшего двигателя вертолета и экспрессивной кантаты К. Орфа «Кармина Бурана») описывает в начале бродвейского спектакля Б. Аткинсон: «Когда занавес поднимается, открывается пустая сцена. Пронзительно свистит генератор-“ветродуй”, имитирующий звук ветра и создающий мощный поток воздуха. Стеной валит искусственный снег. Затем раздаются три pistolетных выстрела и стук в дверь, а затем чей-то стон “Ради Бога, откройте дверь!”» [26].

Отметим, что снег был обязательным, устойчивым маркером образа холодной и «дикой» России в американском театре и кино. (В советской же культуре идеологическим клеймом «бездушного и уродливого капитализма» оказались небоскребы Манхэттена.) Обязательность образа снега в заокеанском представлении России иронично отметил известный отечественный писатель И. Ильф, посмотревший вместе Е. Петровым в 1935 г. на Бродвее постановку пьесы его старшего брата В. П. Катаева «Квадратура круга»: «Подняли занавес. За синим окном идет снег. Если показать Россию без снега, то директора театра могут облить керосином и сжечь» [56, с. 433].

В коллекции американского эксперта по театру СССР Г. У. Л. Дейны, находящейся в фондах Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете<sup>18</sup>, среди восьми фотографий советского черно-белого немого фильма «Пурга» (производство Ленинградской фабрики «Совкино»,

18 Shcheglov D. Purga / Пурга: photographs, undated // Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes. Series II. Research files: Personalities. Call Number: MS Thr 402. Box: 27. Item: 1106.



Фото 4. Спектакль «Первый закон». Нью-Йорк, США. 1929. Акт 3. «Весна». Секретарь отца Оллан Евгений Хантер – Уилфред Сигрем (слева), Владимир – Леонид Снегов (справа). Библиотека Хоутона, Гарвардский университет, Кембридж, США: MS Thr 402 (Box 27: 1106), коллекция Генри Уодсворта Лонгфелло Дейны / Production “The First Law”. New York, USA. 1929. Act III. “Spring” / Ollan Father’s secretary Eugene Hunter – Wilfred Seagram, Vladimir – Leonid Snegoff (from left to right). MS Thr 402 (Box 27: 1106), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University

режиссер Ч. Сабинский, 1927) сохранился лишь единственный фотоснимок бродвейской постановки (фото 4), который также свидетельствует об условном, не натуралистичном решении «Пурги» в США.

Сценическое появление драмы Щеглова на Бродвее вызвало у критики недоумение. Авторитетная газета «Нью-Йорк таймс» просто уничтожила постановку: «Если бы вчерашний спектакль “Первый закон” не позиционировался как постановка первой пьесы из Советской России, которую официально одобряет Кремль, он запросто мог бы быть таким невыносимо любительским и скучным, и вопросов к нему не было бы никаких» [25]. Журнал «Лайф» также не оставил от спектакля камня на камне: «Фрэнсис Карсон играла светскую девушку, Реджинальд Гуд – слабака голубых кровей, а Леонид Снегов – лохматого большевика. Они ужасно страдали. И зрители тоже» [53].

19 Постановка «Красная ржавчина» по другой советской пьесе – «Константин Терёхин» («Ржавчина») В. М. Киришона и А. В. Успенского – шла в театре «Гилд» с 17 декабря 1929 г. по февраль 1930 г.

За постановку вступился профессор Г. Дейна, написавший уже в январе 1930 г. в письме Снегову (и отнюдь не из лести): «...Замечательный спектакль. У меня была возможность много раз сослаться на него в своих лекциях. И недавно я снова упомянул о нем в связи с постановкой “Красная ржавчина” в театре “Гилд”<sup>19</sup>. Дело в том,

что меня очень разозлило неоправданно пренебрежительное и крайне негативное отношение некоторых критиков к вашему “Первому закону”. Я убежден, что – по сравнению с “Красной ржавчиной” – ваша работа является гораздо более точной постановкой гораздо лучше написанной пьесы»<sup>20</sup>.

На коммерческой сцене США спектакль по щегловской пьесе с треском провалился, – шел всего шесть дней (с 6 по 11 мая 1929 г.), выдержав восемь представлений. Не замеченный критикой, в истории американского театра он не оставил следа: «Впервые был показан в один из понедельников прошлого мая в театре “Маск” (Masque) и прекратил существование уже в следующую субботу, воспринятый и зрителем, и критикой как ничтожное явление Музы» [57].

Под руководством режиссера Л. Снегова исполнители бродвейского спектакля отказались от натуралистических приемов, мелкобытовых подробностей. Для актерского исполнения были характерны укрупненный, преувеличенный жест, несколько приподнятая речь и сочность выразительных средств. Использование гротескного метода – по мысли авторов американской постановки – наиболее способствовало раскрытию советского первоисточника, вносило в него комизм и приводило к обязательной для бродвейских представлений счастливой развязке.

Следует признать, что попытка Л. Снегова осуществить на материале советской пьесы постановку «по Вахтангову» не увенчалась успехом. Тому виной явился целый комплекс обстоятельств – несовершенство выбранной драматургии и ее открытая идеологическая ангажированность, отсутствие у исполнителей единой актерской школы, коммерческий характер организации театрального дела на Бродвее (прежде всего, крайне короткие сроки репетиционного процесса – над постановкой «Пурги» работали чуть больше месяца), высокая конкуренция Бродвея, которая мало отличалась от предыдущего сезона («В 1928 году на Бродвее официально работали почти 60 театров, <...> количество постановок в пик сезона – в том числе новых пьес, возобновлений и мюзиклов – приближалось к 270-ти. <...> В двадцатые годы Бродвей гремел так же, как и Уолл-стрит» [58, р. 7–8]).

Кроме того, не способствовали успеху полноценного использования вахтанговских идей в постановке Снегова и более широкие обстоятельства – изоляция большевистской России странами Запада и отсутствие советско-американских дипломатических отношений, и как следствие – дефицит информации о жизни в России и страх перед «красной» экспансией. Неслучайно Снегов предупреждал Щеглова: «Мы так далеки от сов[етского] быта. <...> Наша “масса” интересуется пьесами дореволюционного периода, а специфические местные так сказать мотивы ее захватить не могут – она просто их не знает и слишком уж они носят локальный характер»<sup>21</sup>.

В сотрудничестве на излете НЭПа советского драматурга и бродвейских деятелей – при всем явном

**20** Dana H. W. L. Letter to L. Snegoff (January 15, 1930) // Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes. Series I. Research files: Correspondence. Call Number: MS Thr 402. Box: 3. Item: 204.

**21** Письмо Л. Снегова Д. А. Щеглову. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. Л. 7–7 об.

несовершенстве пьесы и ее идеологической ангажированности – можно объективно увидеть попытку пропаганды подходов Вахтангова негодными средствами на конъюнктурном драматическом материале.

«Пурга» разделила незавидную участь маргинального положения всей советской драматургии в коммерческом театре США, воспринимавшем ее «как инородное тело» [57]. Не став событием в истории отечественной и американской сцены, пьеса Щеглова, однако, заложила основу для постановок советской драматургии на Бродвее в последующие десятилетия. После «Пурги» Д. А. Щеглова на Бродвее в 1920–1940 гг. шли, хоть и крайне редко, такие советские пьесы: «Константин Терёхин» («Ржавчина») В. М. Киршона и А. В. Успенского (под названием «Красная ржавчина», 1929), «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова (под названием «Рычащий Китай», 1930), «Квадратура круга» (1935) и «Дорога цветов» (1936) В. П. Катаева, «Русские люди» К. М. Симонова (1942), «Победа» М. И. Рудермана и И. М. Вершинина (под названием «Контратака», 1943), «Машенька» А. Н. Афиногенова (под названием «Профессор, послушайте!», 1943/1944) и «Так и будет!» К. М. Симонова (под названием «По всему свету», 1947). Уникальность появления «Пурги» в Соединенных Штатах в конце 1920-х гг. была очевидна и американцам: «Хотя отсутствие дипломатических отношений между США и социалистической Россией свело драматургический обмен между нашими странами к минимуму, факт остается фактом, оно не смогло предотвратить ввоз к нам сочинения, принадлежащего перу коммуниста» [57].

В силу своей социально-агитационной направленности, открытой идеологической ангажированности «Пурга» Д. А. Щеглова оказалась крайне востребованной сценой послереволюционной России, и те же качества произведения в театре другой общественно-политической системы – США – стали основным препятствием для его сценического воплощения. Необходимая адаптация драматургического материала к американской аудитории касалась нивелировки, «нейтрализации» ее пропагандистского пафоса, – того, что является сутью советского оригинала. Редуцировав основную идею пьесы и не предложив равноценной альтернативы, авторы ее постановки на Бродвее были обречены на провал – как художественный, так и коммерческий. В истории западного и отечественного театра обращение Бродвея к «Пурге» осталось первым экспортом «красной» пьесы в Америку и одной из ранних попыток освоения сценических идей Е. Б. Вахтангова за океаном.

Автор статьи выражает глубокую признательность научному сотруднику музея Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова Маргарите Рахмаиловне Литвин, директору Музея МХАТа имени А. П. Чехова Софье Михайловне Грачевой, руководителю творческо-исследовательской части (музея) Российского государственного академического БДТ им. Г. А. Товстоногова Вениамину Наумовичу Каплану и сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, США) Мэри Хэгерт и Майе Терхун за разрешение работать с архивными материалами и предоставленные фотографии.

1. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсбург: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. – 816 с.
2. Клейман Ю. А. Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния // Немецкая драматургия на мировой сцене XX – XXI веков. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 117–128.
3. Senelick L. The Chekhov theatre: a century of the plays in performance. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. – 441 p.
4. 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.
5. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. М.: АНО «Диалог культур», 2012. – 288 с.
6. 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.
7. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959. – 467 с.
8. Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. – 704 с.
9. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 1. – 520 с.
10. Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 672 с.
11. Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. М.: Театралис, 2020. Т. 1. Документы. – 368 с.
12. Hohman V. J. Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933. New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 209 p.
13. Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 317 с.
14. Гудков М. М. Шекспир в практике американского театра «Груп» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 1. С. 19–35.
15. Garfield D. A player's place: the story of the Actors Studio. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. – 308 p.
16. Dana H. W. L. Handbook on Soviet drama. New York: American Russian Institute, 1938. – 158 p.
17. Гудков М. М. Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф» // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. № 1/2. С. 209–248.
18. Любимцев П. Е. Вахтангов продолжается! Щукинская школа вчера и сегодня. М.: Навона, 2017. – 205 с.
19. Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. М.: Театралис, 2020. Т. 2. – 408 с.
20. Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове / Ред.-сост. Н. Г. Литвиненко. М.: ВТО, 1981. – 559 с.
21. Симонов Р. Н. «Порги и Бесс» // Театр. 1956. № 4. С. 141–146.
22. Waldorf W. An importation from Moscow // New York Evening Post. 1929. 29 April. P. 13.
23. Acting in five languages // New York Evening Post. 1929. 4 May. P. 10.
24. The new plays: "The First Law" // Daily Worker (New York). 1929. 4 May. P. 4.
25. Atkinson B. On the Soviet steppes: "The First Law" // New York Times. 1929. 7 May. P. 27.
26. Янгиров Р. М. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья: В 2 т. М.: Книжница: Русский путь, 2010. Т. 1: 1918–1929. – 539 с.
27. Янгиров Р. М. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья: В 2 т. М.: Книжница: Русский путь, 2010. Т. 2: 1930–1980. – 633 с.
28. Гудков М. М. «Пурга» в России и Америке: пьеса Д. Щеглова на отечественной сцене и Бродвее (1920-е) // Литературный архив советской эпохи: Сб. ст. и публ. Кн. 3. СПб.: Полиграф, 2022. С. 45–93.
29. Мишуровская М. В. «Дни Турбиных» в Йельском университете. История американской постановки пьесы // Библиотечное дело. 2012. № 12 (174). С. 24–28.
30. Миронова В. М. ТРАМ: агитационный молодежный театр 1920–1930-х годов. Л.: Искусство, 1977. – 127 с.
31. Щеглов Д. А. Пурга (Класс, человек, зверь): драма в четырех актах. Л.; М.: МОДПИК, 1927. – 70 с.
32. Щеглов Д. А. У истоков // У истоков: Сб. ст. М.: ВТО, 1960. С. 11–177.

33. Дмоховский Б. М. «Пурга». Премьера в Большом Драматическом театре: несколько слов режиссера // Рабочий и театр. 1927. №7. С. 9.
34. [В.]. На премьере «Пурги» // Рабочий и театр. 1927. №8. С. 8.
35. Гвоздев А. А. «Пурга». Большой Драматический театр // Жизнь искусства. 1927. 1 марта. №9. С. 12–13.
36. Тверской К. К. Советская драматургия // Большой драматический театр: [Сб. ст.]. Л.: Изд. ГБДТ им. М. Горького, 1935. С. 153–244.
37. Блюмельфельд В. «Пурга» // Красная газета. 1927. 19 февр. №47 (1365). Веч. вып. С. 4.
38. Дмитриев Ю. А. Малый театр, 1917–1941 гг. М.: Искусство, 1984. – 381 с.
39. Бирман С. Г. Путь актрисы / 2-е изд. М.: ВТО, 1962. – 292 с.
40. Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М.: Искусство, 1985. – 542 с.
41. Бескин Э. М. «Пурга» (Письмо из Москвы) // Жизнь искусства. 1927. 18 окт. №42 (1173). С. 8.
42. Садко [Газенклевер В.]. «Пурга» (Театр б. Корша) // Современный театр. 1927. 18 окт. №7. С. 100–101.
43. [Ан. Глад.]. «Пурга» в студии ГАМТ // Жизнь искусства. 1927. 22 нояб. №47 (1174). С. 9–10.
44. Бескин Э. М. «Пурга» (Театр б. Корша) // Вечерняя Москва. 1927. 13 окт. №234 (1145). С. 3.
45. Марков П. А. Студия Малого театра // Советский театр. 1931. №10/11. С. 21–26.
46. Рогачевский М. Л. Василий Осипович Топорков. М.: Искусство, 1969. – 296 с.
47. Марков П. А. «Пурга» // Правда. 1927. 14 дек. №286 (3818). С. 5.
48. Щеглов Д. А. Мы хотим быть достойными нашей великой эпохи: с чем мы идем во Вторую пятилетку (Говорят драматурги и режиссеры) // Рабочий и театр. 1933. №1. С. 3.
49. [Щеглов Д. А.]. Краткая биографическая справка автора // Современная драматургия: Альманах. М.: Искусство, 1958. Кн. 4. С. 4.
50. [Б. п.]. Предшествующие работы автора // Щеглов Д. А. Пятеро друзей и один дядя Митя (сказка в 3-х актах, 6-ти картинах). [Б. м.: б. и., 1946]. С. 85.
51. Голубев А. В., Невежин В. А. Формирование образа Советской России в окружающем мире средствами культурной дипломатии, 1920-е – первая половина 1940-х гг. М.: ИРИ РАН: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 238 с.
52. Из показаний Павловского (Якшина), агента ГПУ, арестованного в Германии в 1929 году // Сайт историка Сергея Владимировича Волкова. URL: <http://swolkov.org/doc/kt/pr06-1.htm> (Дата обращения: 19.02.2022).
53. McIntyre O. O. Theatre // Life. 1929. 31 May. P. 20.
54. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.
55. Pollock A. The theatre // Brooklyn Daily Eagle (New York). 1929. 7 May. P. A14.
56. Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка: письма из Америки. М.: Текст, 2012. – 511 с.
57. Brown J. M. A drama of Soviet Russia // New York Evening Post. 1929. 14 December. P. M9.
58. Macgowan K. Introduction // Famous American plays of the 1920s. New York: Dell Publishing Co., 1966. P. 7–28.

## REFERENCES

1. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavskij – Boleslavskij – Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg: History, theory and practice]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2016. 816 p.
2. Kleyma Yu. A. *Nemeckaja dramaturgija i teatr SShA: paradoksy vlijanija* [German Drama and US Theatre: Paradoxes of influence]. In: *Nemeckaja dramaturgija na mirovoj scene XX–XXI vekov* [German drama on the world stage of the XX–XXI centuries]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2016, pp. 117–128.
3. Senelick L. *The Chekhov theatre: a century of the plays in performance*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. 441 p.
4. Shamina V. B. *Chehov i amerikanskij teatr* [Chekhov and the American theatre]. In: Shamina V. B. *Puti razvitiia amerikanskoj dramy: istoki, tipologija, tradicii* [Ways of development of American drama: origins, typology, traditions]. Kazan: Kazan State University Publ., 2007, pp. 256–291.

5. Litavrina M. G. *Amerikanske sady Ally Nazimovoj* [Alla Nazimova's American gardens]. Moscow: ANO "Dialogue of Cultures", 2012. 288 p.
6. Gudkov M. M. *Dramaturgija M. Gor'kogo i amerikanskij teatr XX veka* [The dramaturgy of M. Gorky and the American theatre of the twentieth century]. In: *Zhizn' provincii: istorija i sovremennost'* (Sbornik statej) [The life of the province: history and modernity (Collection of articles)]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University Press Publ., 2019, pp. 15–28.
7. Evgenij Vahtangov. *Materialy i stat'i* [Eugene Vakhtangov. Materials and articles]. Moscow: VTO Publ., 1959. 467 p.
8. *Evgenij Vahtangov v teatral'noj kritike* [Eugene Vakhtangov in theatre criticism]. Moscow: Teatralis, 2016. 704 p.
9. Evgenij Vahtangov. *Dokumenty i svidetel'stva: V 2 tomah. T. 1* [Eugene Vakhtangov. Documents and certificates: In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Indrik, 2011. 520 p.
10. Solovyova I. N. *Pervaja studija. Vtoroj MHAT: Iz praktiki teatral'nyh idej XX veka* [The First Studio. The Second Moscow Art Theatre: From the practice of theatrical ideas of the twentieth century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 672 p.
11. *Vahtangovcy posle Vahtangova: V 2 tomah. T. 1* [Vakhtangov's followers after Vakhtangov: In 2 volumes. Vol. 1. Documents]. Moscow: Teatralis, 2020. 368 p.
12. Hohman V. J. *Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
13. Ivanov V. V. *Russkie sezony teatra "Gabima"* [Russian seasons of the Habima Theatre]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1997. 317 p.
14. Gudkov M. M. *Shekspir v praktike amerikanskogo teatra "Grup"* [Shakespeare in the American Group Theatre]. *Theatre. Fine arts. Cinema. Music*. 2017, no. 1, pp. 19–35.
15. Garfield D. *A player's place: the story of the Actors Studio*. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. 308 p.
16. Dana H. W. L. *Handbook on Soviet drama*. New York: American Russian Institute, 1938. 158 p.
17. 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)]. In: *Voprosy teatra. Proscenium* [Problems of the theatre. Proscenium]. 2022, no. 1/2, pp. 209–248.
18. Lyubimtsev P. E. *Vahtangov prodolzhaetsja! Shhukinskaja shkola vchera i segodnja* [Vakhtangov continues! Shchukin School yesterday and today]. Moscow: Navona, 2017. 205 p.
19. *Vahtangovcy posle Vahtangova: V 2 tomah. T. 2* [Vakhtangov's followers after Vakhtangov: In 2 vols. Vol. 2.]. Moscow: Teatralis, 2020. 408 p.
20. Ruben Simonov. *Tvorcheskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove* [Ruben Simonov. Creative heritage. Articles and memoirs about R. N. Simonov]. Moscow: VTO Publ., 1981. 559 p.
21. Simonov R. N. "Porgy and Bess". In: *Teatr* [Theatre]. 1956, no. 4, pp. 141–146.
22. Waldorf W. *An importation from Moscow*. In: *New York Evening Post*. 1929. 29 April, p. 13.
23. *Acting in five languages*. In: *New York Evening Post*. 1929. 4 May, p. 10.
24. *The new plays: "The First Law"*. In: *Daily Worker* (New York). 1929. 4 May, p. 4.
25. Atkinson B. *On the Soviet steppes: "The First Law"*. In: *New York Times*. 1929. 7 May, p. 27.
26. Yangirov R. M. *Hronika kinematograficheskoj zhizni russkogo zarubezh'ja: v 2 tomah. T. 1: 1918–1929* [Chronicle of the cinematic life of the Russian abroad: in 2 vols. Vol. 1: 1918–1929.]. Moscow: Knizhnica: Russkij put, 2010. 539 p.
27. Yangirov R. M. *Hronika kinematograficheskoj zhizni russkogo zarubezh'ja: v 2 tomah. T. 2: 1930–1980* [Chronicle of the cinematic life of the Russian abroad: in 2 vols. Vol. 2: 1930–1980.]. Moscow: Knizhnica: Russkij put, 2010. 633 p.
28. Gudkov M. M. "Purga" v Rossii i Amerike: p'esa D. Shhegllova na otechestvennoj scene i Brodvee (1920-e) ["The Blizzard" in Russia and America: Dmitry Scheglov's play on the domestic stage and Broadway (1920s)]. In: *Literaturnyj arhiv sovetskoi jepohi: sbornik statej i publikacij* [Literary Archive of the Soviet era: collection of articles and publications]. Saint Petersburg: Poligraph, 2022. Book 3, pp. 45–93.
29. Mishurovskaya M. V. "Dni Turbinyh" v Jel'skom universitete. *Istorija amerikanskoi postanovki p'esy* [The history of the play "The Days of the Turbins" on the stage of student theatre at Yale University]. *Bibliotnoe delo* [Librarianship]. 2012, no. 12 (174), pp. 24–28.

30. Mironova V. M. *TRAM: agitacionnyj molodezhnyj teatr 1920–1930-h godov* [TRAM: propaganda youth theatre of the 1920s – 1930s.]. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 127 p.
31. Scheglov D. A. *Purga (Klass, chelovek, zver')* ["The Blizzard" (Class, man, beast)]. Leningrad; Moscow: MODPIK, 1927. 70 p.
32. Scheglov D. A. *U istokov* [At the origins]. Available from: *U istokov: sbornik statej* [At the origins: a collection of articles]. Moscow: VTO Publ., 1960, pp. 11–177.
33. Dmokhovskiy B. M. "Purga". *Prem'era v Bol'shom Dramaticheskom teatre: neskol'ko slov rezhissera* ["The Blizzard". Premiere at the Bolshoi Drama Theatre: a few words from the director]. *Rabochij i teatr* [Worker and Theatre]. 1927, no. 7, p. 9.
34. [V.]. *Na prem'ere "Purgi"* [At the premiere of "The Blizzard"]. In: *Rabochij i teatr* [Worker and Theatre]. 1927, no. 8, p. 8.
35. Gvozdev A. A. "Purga". *Bol'shoj Dramaticheskij teatr* ["The Blizzard". Bolshoi Drama Theatre]. In: *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art]. 1927, 1 March, no. 9, pp. 12–13.
36. Tverskoy K. K. *Sovetskaja dramaturgija* [Soviet drama]. In: *Bol'shoj dramaticheskij teatr* [Bolshoi Drama Theatre: (collection of articles)]. Leningrad: M. Gorky GBDT Publ., 1935, pp. 153–244.
37. Blumelfeld V. "Purga" ["The Blizzard"]. In: *Krasnaja gazeta* [Red Newspaper]. 1927, 19 February, no. 47 (1365), evening ed., p. 4.
38. Dmitriev Yu. A. *Malyj teatr, 1917–1941 gg.* [Maly Theatre, 1917–1941]. Moscow: Iskusstvo 1984. 381 p.
39. Birman S. G. *Put' aktrisy* (2 izd.) [The path of an actress (2nd ed.)]. Moscow: VTO Publ., 1962. 292 p.
40. Giatsintova S. V. *S pamjat'ju naedine* [With the memory alone]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 542 p.
41. Beskin E. M. "Purga" (*Pis'mo iz Moskvy*) ["The Blizzard" (Letter from Moscow)]. In: *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art]. 1927, 18 October, no. 42 (1173), p. 8.
42. Sadko [Gazenclever V.]. "Purga" (Teatr b. Korsh) ["The Blizzard" (Former Korsh Theatre)]. In: *Sovremennyj teatr* [Modern Theatre]. 1927, 18 October, no. 7, pp. 100–101.
43. [An. Glad.]. "Purga" v studii GAMT ["The Blizzard" in the GAMT Studio]. In: *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art]. 1927, 22 November, no. 47 (1174), pp. 9–10.
44. Beskin E. M. "Purga" (Teatr b. Korsh) ["The Blizzard" (Former Korsh Theatre)]. In: *Vechernijaja Moskva* [Evening Moscow]. 1927, 13 October, no. 234 (1145), p. 3.
45. Markov P. A. *Studija Malogo teatra* [Maly Theatre Studio]. In: *Sovetskij teatr* [Soviet Theatre]. 1931, no. 10/11, pp. 21–26.
46. Rogachevskiy M. L. *Vasilij Osipovich Toporkov* [Vasily Osipovich Toporkov]. Moscow: Iskusstvo, 1969. 296 p.
47. Markov P. A. "Purga" ["The Blizzard"]. In: *Pravda* [Truth]. 1927, 14 December, no. 286 (3818), p. 5.
48. Scheglov D. A. *My hotim byt' dostojnymi nashej velikoj jepohi: s chem my idem vo Vtoruju pjatiletku* (Govorjat dramaturgi i rezhissery) [We want to be worthy of our great era: what are we going into the Second Five-year plan with (playwrights and directors say)]. *Rabochij i teatr* [Worker and Theatre]. 1933, no. 1, p. 3.
49. [Scheglov D. A.]. *Kratkaja biograficheskaja spravka avtora* [Brief biographical information of the author]. In: *Sovremennaja dramaturgija: al'manah* [Modern Drama: an Almanac]. Moscow: Iskusstvo, 1958, book 4, p. 4.
50. [Unsigned]. *Predshestvujushhie raboty avtora* [Previous works of the author]. Available from: Scheglov D. A. *Pjatero druzej i odin djadja Mitja: skazka v 3-h aktah, 6-ti kartinah* [Five friends and one uncle Mitya: (a fairy tale in 3 acts, 6 scenes)]. [Without a place: without a publishing house, 1946], p. 85.
51. Golubev A. V., Nevezhin V. A. *Formirovanie obraza Sovetskoi Rossii v okruzhaiushchem mire sredstvami kul'turnoi diplomatii, 1920-e – pervaja polovina 1940-kh gg.* [The forming of the image of Soviet Russia in the world by means of culture diplomacy, 1920s – 1945]. Moscow, Institut rossijskoi istorii RAN, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 238 p.
52. *Iz pokazanij Pavlovskogo (Jakshina), agenta GPU, arestovannogo v Germanii v 1929 godu* [From the testimony of Pavlovsky (Yakshin), a GPU agent arrested in Germany in 1929]. *Sajt istorika Sergeja Vladimirovicha Volkova* [Website of the historian Sergey Vladimirovich Volkov]. Available from: <http://swolkov.org/doc/kt/pr06-1.htm> [Accessed 19th February 2022].
53. McIntyre O. O. *Theatre*. In: *Life*. 1929. 31 May, p. 20.
54. Gudkova V. V. *Rozhdenie sovetskikh sjuzhetov: tipologija otechestvennoj dramy 1920-h – nachala 1930-h godov* [The Birth of Soviet plots: Typology of the domestic drama of the 1920s – early 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 456 p.

55. Pollock A. *The theatre*. In: *Brooklyn Daily Eagle* (New York). 1929. 7 May, p. A14.
56. Ilf I., Petrov E. *Odnometazhnaja Amerika; pis'ma iz Ameriki* [One-story America; letters from America]. Moscow: Tekst, 2012. 511 p.
57. Brown J. M. *A drama of Soviet Russia*. In: *New York Evening Post*. 1929. 14 December, p. M9.
58. Macgowan K. *Introduction*. Available from: *Famous American plays of the 1920s*. New York: Dell Publishing Co., 1966, pp. 7–28.

#### 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, Saint Petersburg State University.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 21.02.2022

Отредактирована: 29.04.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 21.02.2022

Revised: 29.04.2022

Accepted: 13.05.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

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.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-10-33

#### FOR CITATION

Gudkov M. M. Leonid Snegoff as Vakhtangov's follower in the USA and his Broadway production of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 10–33.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-10-33