



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-141-188>

<https://elibrary.ru/OWCFFM>

УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Максим ГУДКОВ

## «КРАСНАЯ РЖАВЧИНА» VS «ЖЕЛТАЯ РЖАВЧИНА»: МЕТАМОРФОЗЫ ТЕКСТА СОВЕТСКОЙ ПЬЕСЫ НА БРОДВЕЕ

**Аннотация:** В центре исследования находится проблема адаптации политически ангажированного драматургического произведения из большевистской России — пьесы «Константин Терехин (Ржавчина)» В.М. Киршона и А.В. Успенского к специфическим требованиям коммерческого бродвейского театра США и связанные с ней текстуальные изменения советского оригинала. Определяются основные принципы творческо-организационной модели бродвейского театра, кардинальным образом отличающейся от репертуарного театра постреволюционной России — примат коммерции над художественностью, отсутствие государственной поддержки и цензуры, респектабельная и не разделяющая радикальные политические идеи аудитория. На американской сцене советская пьеса шла в 1929 г. не только под измененным названием «Красная ржавчина» (*Red Rust*), искажениям оказался подвергнут и сам ее текст, что и рассматривается в статье в контексте социально-экономической жизни США «красных тридцатых». Обосновывается несоответствие отечественного драматургического материала специфике американского коммерческого театра. В вольном обращении театра США с текстом из большевистской России отмечается существенная роль отсутствия между двумя странами в тот период времени нормативных актов об авторском праве, гарантирующих неприкосновенность произведения. Реконструируется процесс экспортирования пьесы в Соединенные Штаты — через Париж и Лондон. Характеризуются три источника, осуществивших текстуальную трансформацию советского оригинала — авторы франкоязычной адаптации с русского (Ф. Нозьер и В.Л. Биншток), британские переводчики с французского языка на английский (В. и Ф. Верноны) и бродвейский режиссер-постановщик, ранее бывавший в Москве и стремившийся внести в текст то, что, по его мнению, не разрешала советская цензура (Г. Биберман). Данное исследование выполнено на основе материалов, находящихся в фондах Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете, Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, Российского государственного архива литературы и искусства, а также музея Государственного академического театра имени Моссовета, и позволяет расширить представления о сценической судьбе отечественной драматургии в Америке.

**Ключевые слова:** советско-американские литературные и культурные связи, советская драматургия, В.М. Киршон, пьеса «Константин Терехин (Ржавчина)», американский театр, Бродвей, театр «Гилд».

**Информация об авторе:** Максим Михайлович Гудков, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3956-4981>. E-mail: [m.gudkov@spbu.ru](mailto:m.gudkov@spbu.ru).

**Для цитирования:** Гудков М.М. «Красная ржавчина» vs «Желтая ржавчина»: метаморфозы текста советской пьесы на Бродвее // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 141–188. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-141-188>.

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс, США) Мэри Хегерт, Майе Терхун и Кристин Джейкобсон за оказанное внимание и щедро подаренные материалы о бродвейской постановке «Красная ржавчина», 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, США) Натальи Скиарини и Мэтью Роу, предоставивших автору адаптированный перевод на английский В. и Ф. Верноны и режиссерский экземпляр постановки «Красная ржавчина» из Архива театра «Гилд». Кроме того, автор благодарит заместителя директора по репертуару и связям с общественностью Санкт-Петербургского государственного драматического театра на Васильевском Татьяну Федоровну Цветкову за помощь в обнаружении фотографий постановки «Константин Терехин (Ржавчина)» московского Театра имени МГСПС в музее Государственного академического театра имени Моссовета.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-141-188><https://elibrary.ru/OWCFFM>

UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Maxim GUDKOV

*RED RUST VS YELLOW RUST:*

## METAMORPHOSES OF THE SOVIET PLAY ON BROADWAY

**Abstract:** The study focuses on the adaptation of a politically engaged dramaturgical work from Bolshevik Russia — Vladimir Kirshon's and Andrey Uspensky's play *Konstantin Terekhin (Rust)* — to the specific requirements of Broadway, the commercial theater of the USA, and the textual changes of the Soviet original associated with it. The basic principles of the Broadway theater creative and organizational model, drastically different from the repertory theater of post-revolutionary Russia, are defined — the primacy of commerce over artistry, the absence of state support and censorship, a respectable audience that does not accept radical political ideas. On the American stage the Soviet play was produced in 1929, with the changed title (*Red Rust*), and the text subjected to changes and distortions. The paper considers these changes in the context of American socio-economic life of the Red Thirties. The discrepancy between the original dramaturgical material and the specific requirements of the American commercial theater is analyzed. The free handling of the text from Bolshevik Russia in the US theater is due to the absence of copyright regulations between the two countries. The process of exporting the play to the United States — via Paris and London — is being reconstructed. Three sources that have carried out the textual transformation of the Soviet original are characterized: the authors of the French-language adaptation from Russian (Fernand Nozière and Vladimir Bienstock), British translators from French into English (Virginia and Frank Vernon) and Broadway stage director who previously visited Moscow and sought to introduce into the text what, in his opinion, Soviet censorship would not allow (Herbert Biberman). The study is based on the materials from the Beinecke Library of Rare Books and Manuscripts collections (Yale University), as well as documents from the Houghton Library (Harvard University), the New York Public Library for Performing Arts, the Russian State Archive of Literature and Art (Moscow), and the museum of the Mossovet State Academic Theater (Moscow). The study is aimed at expanding the understanding of the stage history of the Russian drama in America.

**Keywords:** Soviet-American literary and cultural connections, Soviet plays, Vladimir Kirshon, play *Konstantin Terekhin (Rust)*, American theater, Broadway, Theatre Guild.

**Information about the author:** Maxim M. Gudkov, Senior Lecturer, St. Petersburg University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3956-4981>. E-mail: [m.gudkov@spbu.ru](mailto:m.gudkov@spbu.ru).

**For citation:** Gudkov, Maxim. “*Red Rust vs Yellow Rust: Metamorphoses of the Soviet Play on Broadway.*” *Literature of the Americas*, no. 14 (2023): 141–188. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-141-188>.

**Acknowledgements:** The author of the article expresses his deep gratitude to Mary Haegert, Maya Terhune and Christine Jacobson, the staff of the Houghton Library (Harvard University, Cambridge), for their attention and generously donated materials about the Broadway production of *Red Rust* from Henry Wadsworth Longfellow Dana papers. In addition, this research would not have been possible without the help of Natalia Sciarini and Matthew Rowe, the staff of Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven), who provided the author with an adapted translation into English by Virginia and Frank Vernon, as well as annotated typescript and prompt script of the production *Red Rust* from the Theatre Guild Archive. Moreover, the author thanks Tatiana Tsvetkova, Deputy Director for repertoire and public relations of the St. Petersburg State Drama Theater on Vasilievsky Island, for her help in finding photographs of the production of *Konstantin Terekhin (Rust)* at the MGSPS Theater in the museum of the Mossovet State Academic Theater.

Данная статья продолжает исследование бытования на американской сцене советской пьесы В.М. Киршона и А.В. Успенского «Константин Терехин (Ржавчина)». Ранее нам уже доводилось затрагивать вопрос ее сценического воплощения на Бродвее [Гудков 2017 а], рецепцию критикой и зрителями [Гудков 2017 б: 400–406], а также реализацию на ее материале театральных идей В.Э. Мейерхольда в постановке его ученика Г. Бибермана [Гудков 2022 а]. В этой работе нас будет преимущественно интересовать проблема адаптации политически ангажированного драматургического произведения из большевистской России к специфическим требованиям коммерческого театра США — Бродвея, и поэтому в фокусе исследовательского внимания находится текстуальная трансформация советского оригинала на бродвейских подмостках.

### **Бродвей как феномен**

Специфика организации театрального дела в Соединенных Штатах принципиально отличается от России и большинства европейских стран. По ту сторону Атлантики актеры, режиссеры, продюсеры, драматурги и зрители являются участниками сложного театрального процесса, в котором прямая роль государства исключена. Долгое время история театра США сводилась к истории Бродвея — улицы в центре Нью-Йорка, на которой сосредоточились сценические заведения. Бродвей воплощает собой тип коммерческого театра, индустрию развлечений, бизнес. Это театр «звезд», роскошного оформления, значительных денежных вложений и перспектив в получении доходов:

Ликвидация постоянной труппы и имеющегося репертуара, боязнь финансовых потерь привел к отказу от любого риска, любых новшеств, и с конца XIX века нью-йоркский театр стал приобретать те черты, которые постепенно перевели его из ранга обычных частных, но художественных театров в коммерческие предприятия, где постановка спектаклей превратилась из акта художественного творчества в средство зарабатывания денег [Самитов 2008: 4].

Исходя из кредо бизнеса, главным человеком в театре является на Бродвее не художественный руководитель или главный режиссер, а продюсер, который (вне зависимости от подлинного качества постановки и ее художественной ценности) стремится к производству спектакля-хита, имеющего огромный успех и приносящего большие

доходы. Поэтому компетентность бродвейского продюсера определяется его способностью предвидеть запросы потребительского зрительского рынка, аудитории. Принципиальное отличие Бродвея от отечественного репертуарного театра точно формулирует авторитетный американский исследователь и сценический практик Р. Брустейн:

Коммерческий театр по своей природе базируется на том, чтобы «делать деньги». Это определяет все — пьеса на несколько персонажей, одна декорация, наличие «звезды», на которую повалит публика. Способ игры этой «звезды» со специально поставленным появлением на сцене и уходом с нее. Все то, что у вас уничтожил безжалостно Станиславский [Брустин 1999: 58].

Однако в рассматриваемый нами межвоенный период (конец 1920-х – 1930-е гг.) были на Бродвее и исключения — театры и сценические деятели, которые ставили перед собой не исключительно коммерческие цели. Прежде всего, таким театром являлся театр «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996). Созданный на основе одного из внебродвейских «малых театров» — «Вашингтон Сквер плейерс» (Washington Square Players, 1915–1918) — и названный в память о средневековых гильдиях, «Гилд» по праву считался несколько десятилетий на Бродвее «единственным из американских театров [...], рискнувшим совместить профессионализм и размах “больших” (коммерческих) театров с экспериментальными задачами “малых”» [Клейман 2008: 82]. «Гилд» воплощал на своей сцене серьезную драматургию, которую не рискнул поставить ни один из коммерческих театров США: пьесы Г. Ибсена, Б. Шоу, А. Стриндберга, Г. Кайзера, Э. Толлера. Ставил он и русских классиков — «Власть тьмы» Л.Н. Толстого (1920), «Тот, кто получает пощечины» Л.Н. Андреева (1922), «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского (1927) и «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1930). Именно «Гилд» обратился к исследуемой нами советской пьесе «Константин Терехин (Ржавчина)».

Другим бродвейским театром, который в это время стремился в своей деятельности не подчиняться диктату коммерции, был театр «Груп» (Group Theatre, 1931–1941). Он не боялся спорить с влиятельными критиками Бродвея, находя своего зрителя и развивая его эстетические вкусы и, в конце концов, пытаясь достичь коммерческого успеха. «Груп» воплощал «идею театра, который существует для того, чтобы его актеры совершенствовались, его зрители совершенствова-

лись во всех смыслах этого глубокого понятия. Такой подход в корне противостоит идее театра, который приносит прибыль» [Брустин 1999: 62]. Однако, чтобы выжить в условиях Бродвея, театру «Групп», не имеющему собственной организационно-финансовой базы, нередко приходилось идти на компромисс: «Пытаясь отстаивать свои художественные принципы, мы всё же шли дорогой шоу-бизнеса» [Clurman 1983: 281], — признавался один из руководителей театра Г. Клёрман.

К редким «исключениям» Бродвея следует также отнести и деятельность независимых режиссеров-продюсеров Артура Хопкинса и Гатри МакКлинтика.

Нужно отметить, что бродвейский зритель — это особая категория: леди в манти и роскошных вечерних платьях, украшенные драгоценностями и благоухающие изысканным парфюмом, пришедшие на спектакль в сопровождении своих галантных кавалеров во фраках, потративших большие деньги на билет. Вкусы подобного рода аудитории диктуют продюсеру выбор пьесы. Естественно, что постановки классических произведений, а также возобновление спектаклей, когда-то уже поставленных на сцене, становятся чрезвычайно редкими событиями, так как они не несут с собой того элемента занимательной неожиданности в сюжетном развитии, который столь важен для бродвейского зрителя. С другой стороны, глубокая философская проблема или авангардистские веяния тоже неприемлемы для бродвейских сцен, ибо могут адресоваться только узкому кругу более театрально изощренной публики.

Если же говорить не о художественных, а политических взглядах бродвейского зрителя, то они отличаются консерватизмом и умеренностью, то есть это совершенно иная («буржуазная») аудитория, нежели в большевистской России, на которую и была рассчитана драма «Ржавчина», — тот слой населения, который до революции 1917 г. обычно не ходил в театры: рабочие, крестьяне, солдаты и матросы. А поскольку пьеса писалась для конкретного театра, где и была впервые поставлена, — московского Театра имени МГСПС (о нем подробнее мы скажем чуть ниже), — то адресована она была преимущественно на рабочую аудиторию. «Театр московского пролетариата» — таково неофициальное название Театра имени МГСПС, имевшего своего зрителя:

Всеми способами театр стремился к тому, чтобы аудитория его была монолитно-рабочая. Отсюда — организация «рабочей полосы», а потом — и «целевых» спектаклей, т. е. спектаклей, целиком отдаваемых заводам, фабрикам, организациям<sup>1</sup>.

Театр им. МОСПС (так чуть позже стал называться Театр имени МГСПС. — *М. Г.*) возник как театр резко выраженного «социального заказа». Проблема зрителя стояла в нем на первом месте, ибо ради зрителя он и был основан. Самое представление о зрителе в Театре им. МОСПС всегда было отчетливым. Это был зритель организованный, зритель-профсоюзник, рабочий и служащий Москвы. Театр им. МОСПС как бы ощущал в своем зрительном зале те профессии и функции, которые выполняли в жизни страны пришедшие для художественных впечатлений люди. Это были текстильщики и металлисты, деревообделочники и коммунальщики, советские и торговые служащие, словом — все роды трудового оружия<sup>2</sup>.

Очевидно, что пролетарский зритель советской постановки «Ржавчина» был полной противоположностью аудитории на Бродвее:

Коммунизм [...] не был популярным в США, стране с широким средним слоем населения, созданной на принципе приоритета прав и свободы личности. Американцы [...] категорически отрицали идею классовой борьбы и диктатуры пролетариата [Супоницкая 2014: 68]

— поэтому и бродвейский зритель в своем большинстве априори отвергал радикальные политические идеи. Когда на Бродвее в 1927 г. — еще до постановки «Ржавчины» — предприняли самую первую попытку поставить советскую пьесу — «Пургу» Д.А. Щеглова<sup>3</sup>, — то ее американский режиссер, бывший наш соотечественник Леонид Снегов в письме советскому драматургу разъяснял специфику Бродвея и необходимость минимизирования в пьесе именно ее политической ангажированности:

<sup>1</sup> *Любимов-Ланской Е.О.* Пути творческого развития Театра имени МОСПС // Театр московского пролетариата: Десять лет Театра им. МОСПС. М.: Изд-во Театра им. МОСПС, 1934. С. 160.

<sup>2</sup> *Волков Н.Д.* Сценический облик Театра им. МОСПС // Там же. С. 119.

<sup>3</sup> См. о постановке этой пьесы в США: [Гудков 2022 б; Гудков 2022 в].

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>4</sup>.

Более того, зрительскую аудиторию, смотревшую в 1929-м «Ржавчину» в США, можно определить словами ее постановщика Г. Бибермана (сказанными в связи с его следующей режиссерской работой в 1930 г. — пьесой С.М. Третьякова «Рычи, Китай!»):

Спектакль игрался перед *враждебной* публикой, *враждебной* по классовому признаку (курсив наш. — М. Г.)<sup>5</sup>.

Бродвейский зритель конца 1920-х также кардинальным образом отличался от того, на который ориентировались так называемые «рабочие театра» Нью-Йорка — «Артеф» (Artef Theatre, 1927–1940), «Юнион» (Theatre Union, 1932–1937) и другие коллективы «Левого театрального движения» (Left-wing Theatre), тесно сотрудничавшие с компартией США, большевистской Москвой и структурами Коминтерна. «Рабочие театры» принципиально противопоставляли себя Бродвею:

Буржуазный театр нашей страны создает на сцене иллюзию благополучия и справедливости существующего строя. Наивно полагать, что когда-нибудь проблемы рабочего класса зазвучат с подмостков Бродвея (декларация театра «Артеф») <sup>6</sup>.

Наши пьесы обращены к тому большинству, чьи жизни обычно изображались карикатурно или вообще игнорировались. [...] Это новый тип профессионального театра, в его основе лежат интересы и надежды огромных масс рабочих (манифест театра «Юнион») [Rabkin 1964: 45].

---

<sup>4</sup> Л. Снегов — Д.А. Щеглову. Б. д. (на рус. яз.). РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 7 об. Датируется по содержанию: 14 июня 1927 г.

<sup>5</sup> Цит. по: *Третьяков С.М.* Слышишь, Москва?! (пьесы). М.: Искусство, 1966. С. 170.

<sup>6</sup> “Artef Production on Gorky Praised by Furriers Union.” *Daily Worker* (January 24, 1934): 5. Здесь и далее перевод с англ. мой. — М. Г.

В репертуаре одного из «рабочих театров», а не Бродвея, постановка «Ржавчины» смотрелась бы естественно — в окружении, например, горьковских спектаклей «Мать» (как в «Юнион»), «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» (как в «Артеф»). Прав американский критик, отметивший, что одной из основных причин маргинальности советской драматургии на коммерческой сцене США является то, что «советское государство устанавливало над драматургией жесткую цензуру. Пьесы должны соответствовать новой идеологии, новой морали. [...] Если говорить прямо, первостепенной задачей пьесы стала откровенная пропаганда, — и поэтому она здесь как инородное тело»<sup>7</sup>.

Другим важным фактором для понимания бытования пьесы «Ржавчина» на Бродвее является отношение американцев к большевистскому эксперименту вообще. Национализация частной собственности и тотальная государственная атеизация общества ужасали большинство граждан США. Христианские нормы, традиционные для старой России и американской нравственности, объявлялись Советами «буржуазными предрассудками». В новом большевистском государстве гуманистические ценности умялись и замещались «классовыми». «Среднего американца» не могли не шокировать вывернутые наизнанку вековые устои человеческих отношений: идея «свободной любви», легализация аборт, новое видение «социалистической семьи».

Не менее существенным для анализа проблемы адаптации политически ангажированной пьесы из большевистской России к конвенциям коммерческого театра США является и то, что к моменту ее премьеры на Бродвее — 17 декабря 1929 г. — между СССР и США еще не было установлено официальных дипломатических отношений (это произойдет лишь 16 ноября 1933 г.). Отсутствовали между двумя странами также совместные нормативные акты, регулирующие неприкосновенность авторского произведения. Поскольку Советский Союз присоединился к Всемирной конвенции об авторском праве лишь в 1973 г., копирайт не мог уберечь пьесу Кирсона и Успенского ни от огрехов перевода, ни от преднамеренных искажений со стороны авторов адаптации и сценической постановки. Советские драматурги, чьи пьесы ставились американским театром, не получали никакого

---

<sup>7</sup> Brown J.M. "A Drama of Soviet Russia." *New York Evening Post* (Dec. 14, 1929): M9.

авторского гонорара, поскольку в США автором литературного материала признавался тот, кому принадлежал или перевод, или адаптация советского оригинала (подобная ситуация была и в СССР: американский автор, если не было личных договоренностей, также ничего не получал). За использование в качестве драматургического материала для постановки на Бродвее пьесы «Ржавчина» гонорар был выплачен не Киришону и Успенскому, а британским авторам перевода на английский. Об этом сообщал американский постановщик советской пьесы Г. Биберман в письме своему учителю В.Э. Мейерхольду:

В случае с «Ржавчиной» мы выплатили гонорары авторам англоязычной адаптации пьесы, а не самим вашим драматургам, собственно написавшим ее, — просто из-за отсутствия соглашений об авторском праве между нашими странами<sup>8</sup>.

### «Ржавчина» в России

Пьеса «Ржавчина» — напомним, что полное название ее звучит как «Константин Терехин (Ржавчина)» — была написана в 1926 г. двумя авторами — начинающим профессиональным драматургом Владимиром Михайловичем Киришоновым (1902–1938) и его школьным другом, студентом-медиком Андреем Васильевичем Успенским (1902–1978).



В.М. Киришон. Фото 1932 г.  
Источник: Богуславский А.О.,  
Диев В.А. Русская советская  
драматургия: основные проблемы  
развития (1917–1935). М.:  
Изд-во Академии наук СССР, 1963.  
Вклейка между с. 320 и 321.

Драматург В.М. Киришон — один из влиятельных секретарей Российской ассоциации пролетарских писателей — РАПП (благодаря связям с Г.Г. Ягодой), в 1920–1930-е гг. активный деятель Реперткома, а также успешный репертуарный автор — остался в истории отечественного театра фигурой крайне противоречивой. Острое ощущение современности, свойственное этому драматургу, толкало его не только на написание пьес, касающихся злободневных проблем времени, но и на активное участие в литературно-политическом процессе, которое под-

---

<sup>8</sup> Г. Биберман — В.Э. Мейерхольду. 13 января 1930 г. (на англ. яз.). РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1180. Л. 4.

час приобретало воинственно-агрессивный характер. Именно Киршон развязал борьбу против так называемых «попутчиков» (Б. Пильняка, И. Бабеля, Б. Пастернака и др.), ожесточенно травил М. Булгакова. Участь же самого драматурга оказалась не менее трагичной: весной 1937 г. 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.

В основе драмы — нашумевшее уголовное дело студента Коренькова, учившегося в столичной Горной академии. Он оскорблениями и побоями довел жену до самоубийства. Это преступление получило широкий резонанс в советской прессе, вызвав бурные дискуссии в публичном пространстве<sup>9</sup>.

Авторы пьесы несколько сместили акценты в своем сочинении. Теперь главного героя зовут Константин Терехин, он лидер студенческой молодежи, у которого где-то в колхозе остались официальная жена и малолетний сын. Теперь он живет в Москве в гражданском браке с Ниной Верганской, постоянно ее унижая и вынуждая делать аборт за аборт. В Нину безответно влюблен интеллигент Федор, который пытается уговорить ее бросить сожителя. Не вытерпев очередного оскорбления, Нина сбегает с вечеринки, за ней следом — Терехин. Раздается выстрел. Все выглядит, как самоубийство девушки. Однако в финале пьесы выясняется, что Нина была убита Терехиным. Преступника ждет суд, исключение из партии и справедливое наказание. Как видно, от реального преступления Коренькова пьеса отличается главным образом тем, что в ней героиня не совершает самоубийства, а оказывается убитой.

Таким образом, «Ржавчина» Кирсона и Успенского является типичной для рубежа 1920–1930-х пьесой, конъюнктурно сопрягающей актуальную политику, революционность сюжетики и жестокую мелодраму.

Действие происходит в Москве в годы расцвета новой экономической политики (1926–1927), когда, чтобы спасти страну от голода, руководство страны после «военного коммунизма» выдвигает экономические цели — учиться у «буржуазных спецов», что многими было

---

<sup>9</sup> См., например: *Сосновский Л.* Дело Коренькова // Комсомольская правда. 1926. 5 июня. № 128 (311). С. 2; а также две статьи, объединенные под общим названием «Вокруг “Ржавчины”»: *Рокотов Т.* О ржавых возражениях // Рабочий и театр. 1928. 19 февраля. № 8. С. 8; [К. А.]. Кто же прав? // Там же. С. 8–9.

воспринято как предательство революционных идеалов. «“Ржавое” время (то есть гнилое, недоброкачественное), время идеологической “порчи” страны» [Гудкова 2014 а: 24].

В пьесе выведена советская молодежь, которая переживает смену моральных и политических ориентиров. Все энергично обсуждают проблемы пола, семьи, брака, идею «сексуальной революции». Ситуация обостряется в связи с распространением «упадочнических настроений» из-за «морального разложения» в партийной среде. В этих условиях одни с наслаждением уходят в тотальную половую вседозволенность (вульгарная комсомолка Лиза), другие погружаются в пессимизм, разочаровавшись в революционных идеалах (поэт Ленов), а кто-то пытается покончить с собой (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» [Рж: 420]<sup>10</sup>. 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 везде мой. — М. Г.) [Рж: 450–451].

«Ржавчина» состоит из одиннадцати эпизодов, каждый из которых имеет емкое название. Поскольку в дальнейшем — по мере «путешествия» пьесы из Москвы в Нью-Йорк через Европу — она будет претерпевать изменения, приведем ее структуру:

- 1 эпизод. «Моя хата с краю».
- 2 эпизод. «Эх, ребятки, в девятнадцатом году».
- 3 эпизод. «Хочется выть!».
- 4 эпизод. «Терехину топчут жизнь».
- 5 эпизод. «Говорит Москва».
- 6 эпизод. «Как мышь с корабля».
- 7 эпизод. «Королева изволила отбыть».

---

<sup>10</sup> Текст пьесы цит. по изд.: Кирион В.М., Успенский А.В. Константин Терехин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 417–538. Здесь и далее ссылки на это изд. даются в тексте статьи в скобках с пометой «Рж».

8 эпизод. «Идем в поход!».

9 эпизод. «Вот это я называю замазыванием».

10 эпизод. «Не могу остаться одна».

11 эпизод. «Манечка, меня нельзя выдавать».

Советская премьера пьесы состоялась 15 апреля 1927 г. в уже упомянутом московском Театре имени МГСПС (Московского губернского совета профессиональных союзов)<sup>11</sup>. Инициировал поста-



Премьерная афиша спектакля «Константин Терехин (Ржавчина)». Театр имени МГСПС, Москва. 1927. Источник: Музей Государственного академического театра имени Моссовета.

новку сам начинающий драматург, — об этом позже вспоминала его бывшая супруга Рита Эммануиловна Корнблюм:

Киршон отнес пьесу художественному руководителю театра МГСПС — Евсею Осиповичу Любимову-Ланскому. Тепло встреченный им, обласканный труппой, Киршон со всей страстью моло-

<sup>11</sup> Театр имени МГСПС был создан в Москве литератором и режиссером С.И. Прокофьевым в 1923 г. С 1930 по 1938 г. — Театр имени МОСПС (Московского областного совета профессиональных союзов). Ныне — Московский государственный академический театр имени Моссовета, который отмечает в этом году свое столетие.

дости, с увлечением начал работать с театральным коллективом над постановкой «Константина Терехина»<sup>12</sup>.

В своей постановке Е.О. Любимов-Ланской (настоящая фамилия — Гелибтер, 1883–1943) также сыграл роль нэпмана Панфилова<sup>13</sup>. Поскольку этот спектакль в Театре имени МГСПС «держался как минимум два сезона» [Гудкова 2006: 162] (то есть 1927 и 1928 гг.), то его мог видеть будущий постановщик пьесы Киршона на Бродвее Г. Биберман, побывавший в нашей стране с октября 1927 г. по февраль 1928 г. Косвенным доказательством тому может служить его признание о просмотре в Театре имени МГСПС другого спектакля:

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<sup>14</sup>.

Пьесой «Ржавчина» Киршон впервые заявляет о себе как профессиональный драматург; она открыла путь на сцену другим его произведениям:

Постановка «Терехина» во многом определила и творческий путь Киршона. Это была его первая встреча с профессиональным коллективом. Он воочию мог сам увидеть все недостатки своей драматургической работы и только вместе с театром, с Любимовым-Ланским Киршон имел возможность получить столь не достававший ему театральным опытом<sup>15</sup>.

Примечательно, что уже при первом сценическом воплощении пьесы претерпела структурные изменения — в постановке Театра имени МГСПС было не одиннадцать, а десять эпизодов (что и было

---

<sup>12</sup> Корн Р. Владимир Киршон // Театр. 1980. № 9. С. 117.

<sup>13</sup> Информацию об участниках этой постановки см.: [Театр имени Моссовета 1982: 362]. Актер и режиссер Е.О. Любимов-Ланской являлся художественным руководителем и директором Театра имени МГСПС с 1925 по 1940 гг.

<sup>14</sup> Биберман Г. Театр масс // Новый зритель. 1928. 3 января. № 1 (208). С. 7.

<sup>15</sup> Литовский О. Е.О. Любимов-Ланской (Театральные портреты) // Театр. 1958. № 3. С. 123.

обозначено в афише спектакля). Данные сокращения отразились в авторском «Примечании» к изданию произведения:

Авторы, оставляя *для чтения* пьесу в том виде, как напечатано, считают, учитывая опыт постановки в театре МГСПС, что при постановке ее необходимы сокращения. [...] Авторы *рекомендуют* купюры, наиболее безболезненные для пьесы и приемлемые для них.

1. Опустить весь первый эпизод, за исключением начала и конца (сцены с лампочкой), перенеся эту сцену в начало эпизода седьмого «Королева изволила отбыть».

[...]

4. Выкинуть эпизод пятый (сцена на бульваре), оставив лишь разговор Нины с Федором, а затем с Терехиным, перенести этот разговор в эпизод шестой («Как мышь с корабля»), однако провести его или перед закрытым занавесом или при другой декорации, установке (курсив везде Киришона и Успенского. — *М. Г.*)<sup>16</sup>.

Как видим, постановка в Театре имени МГСПС начиналась сразу со сцены «В гимнастическом зале», а вот сцена «На бульваре» (которую авторы предлагали «выкинуть») все же шла отдельным эпизодом. Сценическая версия текста невольно приводила к потерям:

Предложенные авторами сокращения (а по сути, постановщиком Любимовым-Ланским, а начинающими драматургами лишь санкционированные. — *М. Г.*) резко сужали смысловое пространство пьесы, сводя ее лишь к изобличению скверного семьянина, «разложенца» Терехина. Снимался весь проблемный актуальный общественно-политический контекст [Гудкова 2014 б: 932].

Таким образом, структура «Ржавчины» в сценической версии Театра имени МГСПС выглядит следующим образом:

1 эпизод. «Эх, ребятки, в девятнадцатом году».

2 эпизод. «Хочется выть!».

3 эпизод. «Терехину топчут жизнь».

4 эпизод. «Говорит Москва».

<sup>16</sup> *Киришон В.М., Успенский А.В.* Константин Терехин (Ржавчина). М.; Л.: Государственное изд-во, 1927. С. 131.

- 5 эпизод. «Как мышь с корабля».
- 6 эпизод. «Королева изволила отбыть».
- 7 эпизод. «Идем в поход!».
- 8 эпизод. «Вот это я называю замазыванием».
- 9 эпизод. «Не могу оставаться одна».
- 10 эпизод. «Манечка, меня нельзя выдавать».

После «Ржавчины» Любимов-Ланской осуществил в Театре имени МГСПС постановку еще двух пьес Киршона — «Рельсы гудят» (1928) и «Город ветров» (1929 и 1935).

Стали к «Ржавчине» обращаться и другие театры: например, в том же 1927-м — Ростовский драматический театр, в 1928-м — филиал ленинградского Большого драматического театра — Первая государственная художественная студия (преьера 13 сентября 1928, режиссер П.К. Вейсбрем) и Театр актерского мастерства — ТАМ (режиссеры Л.С. Вивьен и В.И. Гомелло), Казанский театр русской драмы (в роли Петра — М.И. Царев) и Бакинский рабочий театр (режиссер А.А. Иванов).

Пьеса публиковалась в нашей стране несколько раз. Первая, ранняя, ее редакция носила название «Кореньковщина», сильно отличалась от окончательной версии (например, нэпман был здесь евреем по имени Соломон Рубин) и была частично напечатана в 1926 г. в журнале «Молодая гвардия»<sup>17</sup>. Вторая — окончательная — редакция появилась в печати тиражом 4000 экземпляров в 1927 г., уже после того как она



Обложка первого советского издания пьесы В.М. Киршона и А.В. Успенского «Константин Терехин (Ржавчина)», 1927.

Источник: фонд Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

<sup>17</sup> Киршон В.М., Успенский А.В. Кореньковщина (Эпизоды из пьесы) // Молодая гвардия. 1926. № 10. С. 36–78. Здесь были опубликованы следующие эпизоды: второй, третий (частично), четвертый, шестой, седьмой, восьмой и последний, девятый (частично).

была поставлена в Театре имени МГСПС<sup>18</sup>. После репрессирования и казни Киршона в 1938 г. пьеса в течение двадцати лет была под запретом. Сразу же после реабилитации драматурга в 1956 г., когда была создана Комиссия по литературному наследству В.М. Киршона, пьеса вновь была напечатана в формате стеклоглафированного издания — правда, тиражом всего 50 экземпляров и с цензурными купюрами (в том числе, без упоминания Бухарина и Троицкого)<sup>19</sup>. В единственную в нашей стране антологию драматургии Киршона, изданную в 1958 г., «Ржавчина» не вошла<sup>20</sup>, как не оказалось никаких материалов о ней и в киршоновском сборнике 1962-го<sup>21</sup>. Републикация ее без купюр состоялась не так давно, в 2014 г., усилиями крупного исследователя истории отечественного театра В.В. Гудковой.

«Ржавчина» неоднократно ставилась не только в советской России, но и за рубежом. До того, как она оказалась по другую сторону Атлантики, ей предшествовали постановки в европейских столицах — Париже и Лондоне. На каждом этапе «путешествия» из Москвы в Нью-Йорк через Европу советское сочинение претерпевало изменения. Чтобы понять, что же от оригинала осталось, что увидели зритель Бродвея, необходимо реконструировать процесс экспортирования отечественной драмы за рубеж.

### Текстуальная трансформация «Ржавчины» за рубежом

Перелетев через государственные границы СССР, «Ржавчина» была переведена сначала на французский язык, и 22 ноября 1929 г. ее премьера состоялась в парижском театре «Авеню» (Théâtre de l'Avenue), которым руководила трагическая актриса Р. Фальконетти, уже прославившаяся исполнением главной роли в фильме К.-Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928). В спектакле «Ржавчина» она сыграла

---

<sup>18</sup> Киршон В.М., Успенский А.В. Константин Терехин (Ржавчина). М.; Л.: Государственное изд-во, 1927. 131 с.

<sup>19</sup> Киршон В.М., Успенский А.В. Константин Терехин (Ржавчина). М.: ВУОАП, 1956. 129 л.

<sup>20</sup> См.: Киршон В.М. Избранное. М.: Художественная литература, 1958. 596 с. Сюда вошли шесть пьес: «Рельсы гудят», «Город ветров», «Хлеб», «Суд», «Чудесный сплав» и «Большой день».

<sup>21</sup> См.: Киршон В.М. Сборник (Статьи и речи о драматургии, театре и кино; пьесы В.М. Киршона на сцене; воспоминания о В.М. Киршоне). М.: Искусство, 1962. 295 с. В этом издании представлены материалы о тех же шести пьесах, что вошли в антологию драматургии Киршона 1958 г.

роль Нины Верганской<sup>22</sup>. Инициировал постановку во Франции, скорей всего, как и в случае с Театром имени МГСПС, амбициозный, влиятельный и занимающий ответственный пост в государственных культурных структурах Киршон. Предположительно, это могло произойти во время подготовки Международной конференции в Харькове, в которой участвовал и французский леворадикальный писатель Л. Муссинак. Очевидно, драматургу льстило, что его первое крупное сочинение будет поставлено за пределами родины, ведь «Ржавчина» оказалась «одной из первых (а по некоторым сообщениям — самой первой) советских пьес, поставленных с французскими актерами на французском языке» [Гудкова 2006: 158]. Киршон, скорее всего, знал, что не получит за это никакого авторского гонорара, — им двигал не коммерческий интерес, а идея. Постановка «Ржавчины» в капиталистической Франции, к тому времени уже установившей дипломатические отношения с СССР (30 октября 1924 г.), представлялась Москве событием вполне политическим — как очередная победа на Западе, культурная «экспансия». К тому же для драматурга-рапповца это было свидетельством его торжества в острой внутрилитературной борьбе с конкурирующими группировками (в том числе с левовцами — В.В. Маяковским, С.М. Третьяковым и др.). К постановке же «Ржавчины» в США, как мы увидим дальше, Киршон отношения уже не имел. За океаном его произведение станет второй по счету постановкой советской драмы (его опередила лишь упомянутая «Пурга» Д.А. Щеглова).

Вполне возможно, что идея экспорта отечественной пьесы на французскую сцену была согласована с советскими «компетентными органами»:

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 десятилетия (то есть 1920-х гг.), выполняла социальный (а точнее, политический) заказ правящей элиты [Голубев, Невежин 2016: 65].

---

<sup>22</sup> Детальный анализ этой постановки, сделанный современными исследователями, см.: [Гудкова 2006; Балаховская 2006].

Авторами французского перевода «Ржавчины» выступили два человека. Одним из них оказался опытный профессиональный переводчик и знаток театрального дела, бывший наш соотечественник, эмигрировавший во Францию Владимир Львович Биншток (Jean-Wladimir Bienstock, 1868–1933). Помогал ему французский литератор, театральный критик, режиссер и сценарист, автор переводов и театральных адаптаций произведений русской литературы для парижской сцены Фернан Нозьер (Fernand Nozière, 1874–1931). «Нозьер не знал русского языка, но именно в русской литературе он видел потенциал для развития французского театра» [Абдуллина 2019: 42]. В таком переводе советская пьеса была опубликована во Франции в феврале 1930 г.<sup>23</sup> Поставили ее в театре «Авеню» режиссеры Ф. Нозьер и Н.Н. Евреинов.

Официально декларировалось, что никаких искажений советского оригинала в нем не последовало, поскольку авторы перевода не являются ни защитниками, ни обвинителями большевизма. О том, что перевод «Ржавчины» на французский был точным, свидетельствуют, как Киршон в письме переводчику В.Л. Бинштоку 28 марта 1928 г. («Ваш перевод великолепен...» [Гудкова 2006: 159]), так и сам переводчик («...ничем не отличается от русского текста. И я думаю, что довольно редко иностранная пьеса была поставлена в версии, настолько соответствующей духу оригинала» [Гудкова 2006: 159]).

В процитированном выше фрагменте письма Киршона В.Л. Бинштоку обратим внимание на то, что перевод «Ржавчины» был сделан уже к весне 1928 г. — всего через год после премьеры в Театре имени МГСПС. Таким образом, непосредственно сама постановочная работа заняла в парижском театре «Авеню» полтора года — до премьеры в конце ноября 1929-го.

Действительно, французский перевод отличался бережным отношением к первоисточнику. Сохранено и название пьесы советских драматургов, в дальнейшем, как мы увидим, в Англии, Германии и США оно оказалось искажено. В письме одного из соавторов драмы А.В. Успенского, адресованном во французскую газету *Monde*, сообщалось:

---

<sup>23</sup> Kirchon, Vladimir, and Andrej Oûspensky. “La Rouille (pièce en 11 tableaux; version française de Fernand Nozière et J.W. Bienstock).” *Les Oeuvres libres: recueil littéraire mensuel ne publiant que de l’inédit*. Paris: Fayard, no. 104 (Février 1930): 93–198.

Какое счастье, что в Париже эта пьеса называется правильно — *La Rouille* («Ржавчина»). Потому что в Германии она шла под заголовком *Roter Rost* («Красная ржавчина»). Абсолютно противоположный смысл! И в Лондоне постановка тоже называлась «Красная ржавчина». Мы протестовали, но все зря<sup>24</sup>.

Сохранили авторы французского перевода и такую важную для пьесы фигуру как нэпмана Панфилова (который останется и в немецкой версии, но исчезнет из английской и американской). Нетронутой оказалась и структура сочинения — одиннадцать эпизодов.

Советская пресса, с гордостью перепечатывая французские хвалебные рецензии:

Нынешний «король парижских театральных критиков» Этьен Рей пишет во всегда враждебной к СССР «Комедия»: «Этот спектакль в театре “Авеню” будет пользоваться долгим и заслуженным успехом. Помимо любопытства, которое привлечет публику к пьесе — сама пьеса в высшей степени интересна и выполнена замечательно»<sup>25</sup>,

— все же упрекала этот перевод в искажении первоисточника:

Текст пьесы подвергся лакировке на «французский жанр». Всякие непочтительные и режущие ухо буржуа «ассонансы» тщательно элиминированы<sup>26</sup>.

Просоветски настроенный Луи Арагон сообщал в 1933 г. в своих театральных заметках из Парижа печатному органу Международного объединения революционного театра — московскому журналу «Интернациональный театр»:

Фашистская труппа работает под руководством актрисы Фальконетты, явно финансируемая фабрикантом Фарманом. Здесь с большим

---

<sup>24</sup> Цит. по: Hickerson H. “Theatre.” *New Masses* V, no. 9 (Feb. 1930): 14.

<sup>25</sup> *Дикгоф-Дерталь А.* Пьеса Киришона в Париже (В единоборстве с заговорившим немцем. Иностраный обзор: Франция) // Советский театр. 1930. № 1. С. 21. Советский журнал цитирует статью Э. Рея (Rey E.) из: *Comœdia* (23 Novembre 1929): 20.

<sup>26</sup> *Эльвин И.* Трансформация «Константина Терехина» // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 63.

успехом ставили [...] «Ржавчину» (так переименован «Константин Терехин») Киршона — спектакль носивший определенно антисоветский характер<sup>27</sup>.

Примечательно, что Киршон при посредничестве эмигрировавшего во Францию художника Ю.П. Анненкова располагал большинством рецензий на парижскую постановку своей пьесы. В письме 24 декабря 1929 г. драматург, поблагодарив художника, по-своему резюмировал ее рецепцию:

Уважаемый товарищ! Я получил всю прессу по поводу постановки «Ржавчины» в Париже и должен Вам сказать, что только в крайне правых и фашистских газетах успех пьесы заостряется против нас; основная масса рецензий отмечает два факта: во-первых, что в пьесе лишь критика недостатков, а в основном громадная уверенность в революционной правде и в победе коммунизма и, во-вторых, что все разговоры о том, что в советской стране в художественных произведениях не допускается критика и свободные мысли, оказываются ложными после того, как эта пьеса, прошедшая в Москве, увидела свет в Париже<sup>28</sup>.

В середине 1930-х гг., когда произведение Киршона уже прошло на сценах Лондона, Берлина и Нью-Йорка, советская критика заключала:

Постановка «Ржавчины» в театре «Avenue» была, по-видимому, одной из самых удачных на западной сцене. Театр «Avenue» дал пьесу Киршона и Успенского в довольно точном переводе Бинштока и Нозьера<sup>29</sup>.

Поскольку в парижском театре постановочная работа над «Ржавчиной» затянулась на полтора года, хотя сам перевод с русского на французский был готов еще к весне 1928-го, то за это время ее успели перевести с французского на английский и сыграть премьеру

---

<sup>27</sup> Арагон Л. Потускневшая мишура: заметки о буржуазных театрах Парижа // Интернациональный театр. 1933. № 3. С. 26.

<sup>28</sup> Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. Л.: Искусство, 1991. Т. 2. С. 116–117.

<sup>29</sup> [Б. п.]. Пьесы В.М. Киршона на зарубежной сцене // Театр и драматургия. 1934. № 4. С. 31.

в Лондоне (отметим, что Великобритания официально признала СССР 1 февраля 1924 г.).

В «туманном Альбионе» к пьесе Киршона обратился «Малый театр» (Little Theatre), впервые сыгравший ее 28 февраля 1929 г. Авторами британского перевода являлась супружеская чета — английский театральный продюсер и режиссер Фрэнк Вернон (Frank Vernon, 1875–1940) и его жена, американская актриса, драматург и профессиональная переводчица Вирджиния Вернон (Virginia Vernon, до замужества Virginia Fox Brooks, 1893–1971). Ф. Вернон выступил также постановщиком лондонской «Ржавчины». В СССР по поводу данного перевода замечали, «что это в сущности не просто перевод, а приспособление пьесы для английской сцены, что и указывается, впрочем, переводчиками»<sup>30</sup>. Начиная с лондонской постановки, дальнейшие зарубежные сценические обращения к пьесе Киршона — в Берлине и Нью-Йорке — шли под измененным названием — «Красная ржавчина». Советская критика язвительно сообщала:

Пьеса Киршона и Успенского, имеющая подзаголовок, как известно, «Ржавчина», появилась на сцене лондонского Малого театра под названием... «Красная (!) ржавчина». В отчете о спектакле «Дэйли Геральд» не обошлось без «развесистой клюквы»: «студенты-де живут “табунами” от жилищного кризиса, на смену “духу 1917 года” у них явилось недовольство отсутствием комфорта, собрание парт’ячейки называется “студенческим советом”» и т. п. Впрочем, сама газета недоумевает о смысле эластичного термина «приспособление», какой избрала для работы над советской пьесой некая чета Виргиния и Франк Вернон<sup>31</sup>.

В Англии спектакль вызвал оживленную дискуссию, послужив для *Times* основанием для традиционных антисоветских выпадов<sup>32</sup>.

Одну из главных мужских ролей, Федора, в лондонской «Красной ржавчине» сыграл уже известный к тому времени Джон Гилгуд.

---

<sup>30</sup> Пожарский Н.И. Советская художественная литература за рубежом (Библиографический обзор) // Иностранная книга. 1935. № 2. С. 71.

<sup>31</sup> «Константин Терехин» в Лондоне (Хроника) // Новый зритель. 1929. 19 мая. № 20 (279). С. 12.

<sup>32</sup> [Б. п.]. Пьесы В.М. Киршона на зарубежной сцене. С. 31.

Опыт работы над советской пьесой кратко отразился в мемуарах актера:

Я принимал участие еще в одной недолговечной пьесе, поставленной в «Литтл тизтр», где главную роль очень хорошо исполнял Иен Суинли. [...] Репетируя «Красную ржавчину», мы посвятили много времени работе над захватывающей сценой драки, которая происходит в маленькой комнате<sup>33</sup>. Суинли должен был перевернуть всю мебель и, в конце концов, прямым ударом в челюсть отбросить меня на противоположную сторону сцены. Получалось это у нас эффектно и с минимальным риском для жизни, так что впоследствии, когда мне приходилось драться на сцене с менее искусными и менее выдержанными противниками, я часто вспоминал техническое мастерство и осторожность Иена [Гилгуд 1969: 139–140].

Хотя британская адаптация Вернонов никогда не была опубликована, она сохранилась в США — в Архиве театра «Гилд», находящемся в фондах Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (г. Нью-Хейвен, штат Коннектикут)<sup>34</sup>. Это позволяет сравнить ее как с предыдущей «французской» версией, так и с последующей — «американской».

Перевод Вернонов впоследствии высоко оценил бродвейский постановщик «Ржавчины» Герберт Биберман (Herbert Biberman, 1900–1971), взяв его за основу своего спектакля:

После изучения советского оригинала у меня имеются в адрес авторов британской адаптации одни лишь похвальные слова. Верноны вполне заслуженно вырезали из пьесы целую сцену и двух персонажей, которые усложнили бы ее понимание в Америке. Они заострили диалог и придали ему бóльшую правдивость, которую цензоры в России не

<sup>33</sup> Речь идет о драке Терехина и Федора в конце десятого эпизода «Не могу оставаться одна» (по советскому оригиналу, по британскому сценарию — Третья сцена Третьего акта), которая происходит в комнате Терехина из-за улики, доказывающей его убийство Нины, — дневника убитой.

<sup>34</sup> *Red Rust*. Script by Virginia and Frank Vernon, adapted from Russian play entitled *Rschafchina* by V. Kirchon and A. Cuspensky <sic!>. Theatre Guild Archive. Series III: Scripts. *Red Rust*. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 364, folder 7260. Далее ссылки на этот источник даются в тексте в скобках с пометой RR.

допустили бы. Таким образом, история вышла более аутентичной, чем в оригинале<sup>35</sup>.

Действительно, авторы лондонской адаптации «вырезали двух персонажей». Во-первых, речь идет о нэпмане Панфилове (не будет его и в бродвейской версии). Очевидно, что британскому и американскому зрителю, почти ничего не знавшему про жизнь большевистской России, фигура нэпмана, как и сам нэп мало о чем говорили. Именно от использования подобных «локальных», специфических, черт предостерегал советского драматурга Д.А. Щеглова заокеанский постановщик его «Пурги» Л. Снегов, прося того сделать адаптацию:

Мы так далеки от сов<етского> быта. [...] Наша «масса» интересуется пьесами дореволюционного театра, а специфические местные, так сказать, мотивы ее захватить не могут — она просто их не знает и слишком уж они носят локальный характер<sup>36</sup>.

Кроме того, нэпмана могли убрать из текста также из-за желания «осовременить» историю. Поскольку создатели и английской, и американской постановок стремились показать у себя на сцене современную жизнь большевистской России, то к 1929 г. все отсылки к нэпу оказались уже неактуальны: за год до этого он был свернут, и страна перешла к первой пятилетке. Подобное «осовременивание» советской пьесы на Бродвее произошло, например, с катаевским водевилем «Квадратура круга» в 1935 г.: его действие также было перенесено из времен нэпа на десятилетие позже — в годы второй пятилетки (1933–1937 гг.).

Однако стремление зарубежных деятелей театра модернизировать советскую пьесу порой приводило к казусам. «Свобода нравов» в отношениях между полами, свойственная эпохе нэпа и красноречиво показанная в киршоновской «Ржавчине», к 1929 г. сходит на нет. В год «великого перелома» в СССР кардинальным образом меняется отношение к институту брака и семье. Ошутимо

---

<sup>35</sup> Herbert Biberman to Lawrence Langner. August 13, 1929. Bermuda. Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Biberman, Herbert. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616. Sheets 5–6.

<sup>36</sup> Л. Снегов — Д.А. Щеглову. Б. д. (на рус. яз.) РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. 7. Датируется по содержанию: 6 декабря 1928 г.

усиливается тотальный государственный диктат и контроль над «массами», в том числе и в сфере частных отношений. Так что «осовременивание» оборачивалось искажением реальности России, ставшей к 1929 г. уж сталинской. За каких-то пару лет, что прошли со времени визита Г. Бибермана в нашу страну, жизнь в ней стремительно изменилась, и это будущий американский постановщик «Ржавчины» не мог знать.

Исчез из британской адаптации Вернонов (на что обратил внимание Биберман) и четырехлетний сын Константина Терехина, Колька, которого привезла к отцу из колхоза официальная жена главного героя Ольга. Вероятно, роль малыша оказалась убрана для того, чтобы было проще организовывать ежедневный прокат спектакля.

Справедливо указал Биберман и на то, что британцы вырезали целую сцену, — речь идет о третьем эпизоде советского оригинала «Хочется выть!», происходящем (как сказано в авторской ремарке Киршона) в «Столовке Дома писателей» [Рж: 440], — именно в нем фигурировал нэпман Панфилов. Здесь же, в столовой, поэт Ленов зачитывал свою поэзию в духе так называемой «есенинщины» — очередная «локальная» примета большевистской России в годы нэпа, которая не была бы понятна англосаксам: в то время поэзия Есенина, покончившего жизнь самоубийством в 1925 г., находилась в нашей стране под запретом в связи с широко распространенным во второй половине 1920-х течением — «есенинщиной»: социальной депрессией, надрывом, пессимизмом и пр.

Убрав из пьесы целую сцену, а пару других объединив в одну, Верноны сократили количество эпизодов с одиннадцати до девяти, разделив их на три акта. Вот как выглядит структура британской адаптации в соотнесении с советским оригиналом:

#### Первый акт.

Сцена 1. «Комната в общежитии — 1» (= 1 эпизод. «Моя хата с краю»).

Сцена 2. «Спортзал» (= 2 эпизод. «Эх, ребятки, в девятнадцатом году»).

Сцена 3. «Комната Терехина — 1» (= 4 эпизод. «Терехину топчут жизнь»).

#### Второй акт.

Сцена 1. «Городская площадь» (= 5 эпизод. «Говорит Москва»).

Сцена 2. «Комната в общежитии — 2» (= 6 эпизод. «Как мышь с корабля»).

Третий акт.

Сцена 1. «Студенческое собрание» (= 7 и 8 эпизоды. «Королева изволила отбыть» и «Идем в поход!»).

Сцена 2. «Зал заседания Контрольной комиссии — 1» (= первая половина 9 эпизода. «Вот это я называю замазыванием»).

Сцена 3. «Зал заседания Контрольной комиссии — 2» (= вторая половина 9 эпизода. «Вот это я называю замазыванием»).

Сцена 4. «Комната Терехина — 2» (= 10 эпизод. «Не могу оставаться одна»).

Когда в Нью-Йорке уже отыграли «Ржавчину», ее премьера под таким же заголовком Rost состоялась 13 мая 1930 г. в Германии. Поставил ее режиссер Гюнтер Старк (Günther Stark) в знаменитом берлинском театре «Фольксбюне» (Volksbühne), которым одно время руководили Макс Рейнхардт, а потом Эрвин Пискатор. В эпизодической роли интеллигента Лютикова здесь выступил актер Герберт Бергхоф.

Примечательно, что в Германии пьесу Кирсона опередила (как и в США) щегловская «Пурга»: в 1928 г. она была поставлена на сцене Ландестеатра в городе Брауншвейг (Landestheater Braunschweig)<sup>37</sup>. Опередила киршионовскую «Ржавчину» в Германии также драма С.М. Третьякова «Рычи,



Обложка буклета к спектаклю «Ржавчина». Театр «Фольксбюне», Берлин, Германия. 1930. Источник: Архив Г.У.Л. Дейны. Библиотека Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University), Кембридж, штат Массачусетс, США.

<sup>37</sup> Рецензию на эту постановку см.: Щеглов Д.А. Пурга. Пьеса в 4-х актах; протокол ГУРКа (1947 г.). РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. № 9250. Л. 37.

Китай!»): ее немецкая премьера состоялась 9 ноября 1929 г. во Франкфурте-на-Майне в театре «Франкфуртер Шаушпильхаус» (Frankfurter Schauspielhaus) в режиссуре Ф.П. Буха<sup>38</sup>.

В немецком переводе Ганса Райзигера (Hans Reisiger), сделанном с французского, было уже не одиннадцать картин, а девять, однако в нем сохранился нэпман Панфилов. Перевод был издан в Берлине в 1930 г. под «правильным» названием — «Ржавчина»<sup>39</sup>. В это же время советское произведение было издано под титулом «Красная ржавчина» в Испании:

Имеется испанский перевод пьесы под названием «Herrumbre roja», вышедший в Мадриде у Агилар в 1931 г.<sup>40</sup>

Таким образом, когда пьеса Киршона добралась до Нью-Йорка, она уже сильно отличалась от оригинала.

### Американская «Ржавчина»

Изначальная идея поставить «Ржавчину» в США, вероятно, принадлежала исполнительному директору театра «Гилд» Терезе Хельбурн:

В мае 1929 г. с «рабочей командировкой» по поиску нового материала для постановки у себя в театре она побывала в Европе [Waldau 1972: 90].

Посетив Англию весной 1929-го, Т. Хельбурн могла видеть в лондонском «Малом театре» постановку «Красная ржавчина» (напомним, ее премьера состоялась в самом конце февраля 1929 г.) и выкупить авторские права на американскую премьеру англоязычного перевода-адаптации Вернонов. В пользу этой гипотезы говорит тот факт, что заокеанский режиссер Г. Биберман будет работать в театре «Гилд» именно с переводом В. и Ф. Вернонов, сделанным специально

<sup>38</sup> См.: А. Ф. [Февральский А.В.]. Советская пьеса за рубежом: «Рычи Китай!» в Европе, Америке и Азии // Литература мировой революции. 1932. № 4. С. 125; а также [Meserve, Meserve 1980: 1–2].

<sup>39</sup> Kirchon V., Ouspensky A. *Rost* (Schauspiel in 9 Bildern. Deutsch von Hans Reiser, unter der Regie von Günter Stark). Berlin: Drei Masken – Verlag, 1930.

<sup>40</sup> *Пожарский Н.И.* Советская художественная литература за рубежом (Библиографический обзор). С. 71.

для своей постановки в «Малом театре» Лондона. Сходятся и временные рамки: предварительная работа режиссера над текстом проходила летом 1929-го, во время отпуска Бибермана на Бермудских островах. В письме, датированном 13 августа 1929 г., он сообщал одному из директоров «Гилд» Лоренсу Лангнеру:

Простите за запоздалую благодарность за присланный вами русскоязычный текст «Красной ржавчины». В течение последних нескольких недель я очень усердно изучил его и решил немного переписать. Свою новую версию я привезу с собой, когда вернусь в Нью-Йорк<sup>41</sup>.

Так в списке пьес, которые «Гилд» мог принять к работе в сезоне 1929/30 гг., оказалось и произведение дотоле неизвестных в США советских авторов, широко шедшее не только на сцене России, но и Старого Света.

Однако окончательный выбор «Ржавчины» из всего перечня пьес, возможных для постановки, принадлежал человеку, который занимал пост не в самом «Гилд», а в Студии при этом театре<sup>42</sup> — эксперту по драматургии (по сути, завлиту) Гарольду Клерману. В этом он признался позже в одной из своих книг:

Для меня эта пьеса обладала одним привлекательным свойством молодости. Идеология нас интересовала менее всего. Во-первых, материал представлял собой несомненную новизну — это была самая первая (поправим, в действительности же — вторая. — М. Г.) пьеса из Советского Союза, достигшая наших берегов. Во-вторых, произведение содержало порядочную долю самокритичности. То, что было лишь намечено у советских авторов, нашло в нашей постановке более яркую и законченную форму [Clurman 1983: 27].

---

<sup>41</sup> Herbert Biberman to Lawrence Langner. August 13, 1929. Bermuda. Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files. Biberman, Herbert. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616. Sheet 5.

<sup>42</sup> Искалась пьеса для открытия Студии театра «Гилд» (Theatre Guild Studio), и киршоновская «Ржавчина» про молодых комсомольцев хорошо подходила по возрасту студийцам.

Когда же Клерман ознакомил с пьесой другого руководителя Студии «Гилд» Черил Кроуфорд, то та посмеялась над выбором коллеги:

Пьеса довольно плоха, не правда ли? Догадываюсь, что вам бы хотелось поставить ее как пример сумасбродств нашей юности [Hirsch 2001: 70].

Как уже ранее отмечалось, американцы работали с англоязычным переводом В. и Ф. Вернонов. Однако для бродвейской постановки эта британская версия была адаптирована режиссером Г. Биберманом, который внес ряд собственных изменений. Во-первых, американский постановщик вмешался в структурную композицию текста:

Я сократил последний акт, который раньше состоял из четырех сцен и трех декораций. Теперь он у меня представляет две сцены и одну единственную декорацию<sup>43</sup>.

Действительно, если последний (третий) акт британской адаптации состоял из четырех сцен и трех декораций (1. холл общежития, где проходит студенческое собрание; 2. зал заседания Контрольной комиссии; 3. комната Терехина в общежитии), то в бродвейской адаптации все действие финального акта — и заседание Контрольной комиссии, и сцена с дневником убитой Нины вместе с разоблачением Терехина — игралось в одной декорации условной комнаты студенческого общежития.

Структура бродвейского текста, состоящая из семи сцен, выглядит так:

Первый акт.

Сцена 1. «Комната в общежитии — 1» (= 1 эпизод. «Моя хата с краю»).

Сцена 2. «Спортзал» (= 2 эпизод. «Эх, ребятаки, в девятнадцатом году»).

Сцена 3. «Комната Терехина — 1». (= 4 эпизод. «Терехину топчут жизнь»).

<sup>43</sup> Herbert Biberman to Lawrence Langner. August 13, 1929. Bermuda. Sheet 5.

Второй акт.

Сцена 1. «Красная площадь» (= 5 эпизод «Говорит Москва»; в британской версии это: «Городская площадь»).

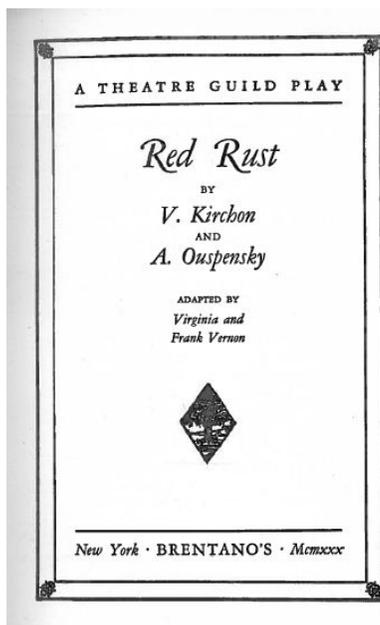
Сцена 2. «Комната в общежитии — 2» (= 6 эпизод. «Как мышь с корабля»).

Третий акт.

Сцена 1. «Комната в общежитии — 3» (= 7, 8 и 9 эпизоды. «Королева изволила отбыть», «Идем в поход!» и «Вот это я называю замыванием»; в британской версии: «Студенческое собрание» и «Зал заседания Контрольной комиссии»).

Сцена 2. «Комната Терехина — 2» (= 10 эпизод. «Не могу оставаться одна»).

После того как бродвейская постановка сошла с проката, текст американской адаптации был опубликован в 1930 г. издательством театра<sup>44</sup>. Вслед за британской версией фамилии советских драматургов даются в ней на французский манер: не «Kirshon» и «Uspensky», а «Kirchon» и «Ouspensky» соответственно. Изданная в США адаптация содержит в себе режиссерские ремарки, описание сценографии, музыкальное оформление и прочие важные детали. Подробная печатная фиксация сценической версии «Ржавчины» является ценнейшим документом в реконструкции бродвейской постановки.



Обложка американского издания пьесы «Красная ржавчина», 1930.

Биберман внес изменения также в реплики героев:

Я более тщательно переписал диалоги в некоторых сценах, чтобы прояснить и подчеркнуть идеологию противоборствующих сторон.

<sup>44</sup> Kirchon V., Ouspensky A. *Red Rust*, adapted by Virginia and Frank Vernon. New York: Brentano's Publ., 1930. (Series "Theatre Guild plays.") 182 p. Далее ссылки на это изд. даются в скобках в тексте статьи с пометой КО.

Эти мои поправки призваны сделать ситуацию в пьесе не только интересней, но и более драматичней по своей сути<sup>45</sup>.

Приведем наиболее показательные изменения Бибермана — где-то это дополнения, а где-то и сокращения.

Действие в советском оригинале начинается с таких звуков и слов из темноты:

*На сцене совершенно темно. [...] Вдруг кто-то протяжно мяукает.*

ЛЮТИКОВ. Брось, кто это?

АНДРЕЙ. Это я, кот профессора Николаева. Пришел справиться, подготовлено ли студенчество к зачетам?.. [Рж: 422].

Британская адаптация Вернонов, вслед за французской версией, дает точный перевод начальной сцены:

ANDREI: Meow!

LUTIKOV: Who did that? (*Silence*). Curse it! Who did that?

ANDREI (*In a supernatural voice*): It is my voice. I am Professor Nicolai's cat. He has sent me as an emissary. Are all the students present ready for the examinations? Miaow! [RR, sheet 1–2]<sup>46</sup>.

Американский режиссер, стремясь сразу же предельно остро задать среду, в которой будет разворачиваться конфликт, предваряет «мяу» важной «идеологической» репликой и одновременно вводит (пусть и в виде шутки) центральный мотив убийства-самоубийства (убита будет Нина, попытается застрелиться Петр):

*Кромешная темнота, и на мгновение наступает полная тишина.*

*Затем в темноте раздаются голоса.*

ГОЛОС БЕЗБОРОДОВА: Именем Российской Советской Социалистической республики!..

ГОЛОС ЛЮТИКОВА: Что?

ГОЛОС БЕЗБОРОДОВА: Убери свою проклятую ногу с моего живота!

---

<sup>45</sup> Herbert Biberman to Lawrence Langner. August 13, 1929.

<sup>46</sup> В документе нумерация не сквозная, а по актам: первая цифра означает номер акта, вторая — лист в составе указанного акта.

ГОЛОС ЛЮТИКОВА: Вот, товарищи, вам яркий пример принципа компенсации. Поскольку нам негде жить, и мы вынуждены ползать друг по другу, как паразиты, то поэтому мы носим ботинки без каблучков. Подумайте только, как невыносимо было бы жить в этой тесноте, если бы на наших туфлях оказались новые английские каблучки. Это было бы просто самоубийство! [КО: 4].

Спектакль открывался прологом, которого нет в русском оригинале. 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 московского Кремля. Когда мелодия гимна Российской империи затихала, во мрак погружалась кремлевская Спасская башня, которую венчал золоченый двуглавый орел. Опять врывался вой сирены, а с ним звуки «Интернационала» (в те годы государственного гимна СССР), — «Вставай, проклятьем заклейменный...» (“Arise Ye Children of Starvation”). В темноте становился видимым Мавзолей Ленина. «Интернационал»



Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Красная площадь». Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053. Sheet 1.

снова прерывала сирена, и все погружалось в крошечный мрак. Так с самого начала спектакля визуально и музыкально-аудиально задавался трагический конфликт старой и новой России, на сцене рождалась атмосфера беспрецедентного слома исторических эпох.

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

Сценическая прелюдия создавала широкий исторический контекст, необходимость которого определялась тем, что дальнейшее действие переносилось в студенческое общежитие одного из новых столичных университетов для рабочих и крестьян. В небольшой комнате, где вынуждены ютиться больше десятка студентов, в который раз перегорела лампочка. Время — далеко за полночь, за окном — крошечная тьма, в комнате — хоть глаз выколи, а на носу — экзамены. Все ждут коменданта общежития с новой лампочкой. Напомним, в постановке Театра имени МГСПС этот первый эпизод — так называемая «сцена с лампочкой» — отсутствовал. В темноте проходит шуточная проверка знаний, которой нет в советском оригинале:

В чем разница между большевиком и коммунистом? Кто хуже: подлец или «буржуазный капиталист»? Кто более достоин презрения — старый русский бог, которого выперли из страны, или новый бюрократический аппарат из членов Коммунистической партии, душащий всех своей красной лентой? [КО: 5].

Наконец дверь распахивается, и входит... нет, не комендант, а их старший товарищ Константин Терехин, предлагая зажечь свечку. Пламя свечи освещает обстановку общежитской комнаты:

Параллельно задней стене стоят две двухъярусные койки. Между ними — дверь. В крайнем правом и левом углах — две одинарные койки, расположенные под прямым углом по отношению к двухъярусным кроватям. В центре комнаты, поперек, — низкий письменный стол с табуретками по обоим концам и двумя скамейками вдоль него. Стол сплошь завален книгами и листами бумаги. Койки заправлены

серыми и коричневыми одеялами. Комната небольшая и окружена открытым пространством. На заднем плане возвышается характерная верхняя часть Мавзолея Ленина, за которым виднеется Кремлевская стена с башнями и куполами [КО: 3].

Крошечная комната общежития с огромным количеством живущих в ней людей напоминала тюремную камеру<sup>47</sup>.

Пока ждут коменданта, студенты обсуждают наболевшие проблемы — от сохранения верности идеалам революции до взаимоотношения полов. Естественно, американских создателей спектакля и зрителей советская пьеса привлекала не столько сюжетом и своими художественными качествами, сколько «широким и открытым обсуждением героями произведения разнообразных политических и моральных проблем, с которыми столкнулся молодой советский народ» [Smith 1990: 25]. В том, что московские студенты оказались в темноте без света, американцы разглядели метафору внутреннего мрака, в котором пребывают запутавшиеся строители нового общества<sup>48</sup>.

Советской печати приходилось оправдываться и переключивать вину за нелюбимую картину советских нравов на американцев: мол, это театр «Гилд» «исправил» и «дополнил» авторский текст собственными измышлениями и значительно искажил замысел «Ржавчины»<sup>49</sup>, так что произведение «приобрело характер антисоветской пропаганды» [Бородина 1964: 21]. Стоит заметить, что и в Советском Союзе пьеса была воспринята неоднозначно: кто-то считал, «что она извращает советскую действительность, и что это клевета на вузовскую молодежь»<sup>50</sup>.

По контрасту с затемненной первой сценой (комната общежития с перегоревшей лампочкой) ярким светом была залита следующая за ней сценическая локация — спортзал — типичный советский атрибут в сюжете ранней отечественной пьесы [Гудкова 2008: 207–208]. Именно с этого светлого и бодрого эпизода начиналась постановка в московском Театре имени МГСПС. В бродвейском спектакле на фронтальной стене спортзала висели пять плакатов с советскими

---

<sup>47</sup> Dana, Henry Wordsworth Longfellow. “Yellow Rust. The History of a Crime.” *New Masses* V, no. 11 (April 1930): 7.

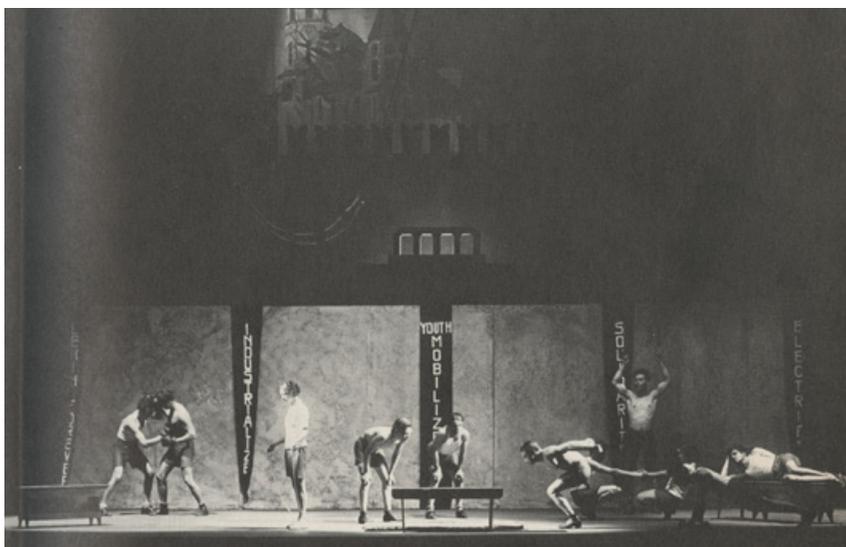
<sup>48</sup> См.: Brown J.M. “Two on the Aisle: *Red Rust*.” *New York Evening Post* (January 4, 1930): 14.

<sup>49</sup> [Б. п.]. Пьесы В.М. Киршона на зарубежной сцене. С. 31–32.

<sup>50</sup> *Литовский О. Е. О. Любимов-Ланской*. С. 123.



Спектакль «Константин Терехин (Ржавчина)». Театр имени МГСПС, Москва. 1927. Сцена «В гимнастическом зале». Источник: журнал «Новый зритель». 1927. 3 мая. № 18. С. 11.



Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Спортзал». Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053. Sheet 2.

пропагандистскими лозунгами «Ленин вечно с нами!» (“Lenin Forever”), «Даешь индустриализацию!» (“Industrialize”), «Мобилизовать молодежь!» (“Youth Mobilize”), «Да здравствует солидарность!» (“Solidarity”) и «Даешь электрификацию!» (“Electrify!”). На переднем плане находились спортивные снаряды:

Справа висят кольца для гимнастических упражнений, в центре на полу лежит мат. В крайнем правом и левом углу стоят по паре скамеек [КО: 22].

Местом действия в американском спектакле становилась и Красная площадь перед Мавзолеем (Первая сцена второго акта), в то время как в ремарке советского оригинала значится всего лишь некая неопределенная московская площадь с памятником (Эпизод пятый. «Говорит Москва»). Примечательно, что каждая сцена постановки заканчивалась либо воем сирены, либо звуками «Интернационала», а в финале одной из них (Первая сцена третьего акта) под коммунистический гимн вдруг выносили гроб с телом вождя революции:

Под звуки «Интернационала» группа людей в медленном марше несет красный гроб и устанавливает его по центру [КО: 151].

Из американской драматургической адаптации и театральной постановки была исключена антисемитская тема (столь чувствительная для еврея Киришона). В русском оригинале официальная жена Терехина, крестьянка Ольга, презрительно называет Нину «евреечкой» и «жидовкой» [Рж: 462, 463]. И сам Терехин изводит Нину Верганскую из-за ее еврейства. За океаном решили не касаться больной темы; более того, в бродвейской постановке роли Терехина (который теперь уже не являлся антисемитом) и его гражданской жены Нины — палача и жертвы — исполнялись актерами еврейской национальности: Г. Биберманом и Г. Сондергаард. Таким образом, мотивы травли и убийства Нины ее гражданским мужем в американском спектакле сводились к обычной бытовой неприязни и особенностям характера сценического Терехина.

Любопытную метаморфозу одного слова из монолога Терехина, хвастающегося своими «подвигами» под Орлом в годы Гражданской войны, подметил американский профессор, эксперт по советскому театру, побывавший в нашей стране в те же годы, что и Биберман, Генри Дейна (1881–1950).

Для понимания этой метаморфозы приведем фрагмент терехинского монолога из советского оригинала:

Стали подлетать к городу. Я, полк — лавой. Летим. Тут уж все забываешь: и кто ты, и что ты, только орешь, как пьяный. А, сволочи, мать вашу так и вашу в бога мать! На лошадаках шерсть дыбом. Шашки свистят. С пулеметов хотят остановить нас. Куда тут! Летим. Сволота белая бежит. Скачешь за ними и только (*размахивает рукой, как бы ударяя шашкой*) раз, раз, раз... А наутро парад. Солнце наяривает. Народу!.. Девчонки в белых платьях. Цветы. Поют все. Музыка. Подымешься на стременах... (*Командует очень громко и протяжно.*) «Полк, смирно! К церемониальному маршу, справа по шесть, на две лошади дистанцию, рысью ма-а-арш!...» [Рж: 436].

Вот на что в этом монологе обратил внимание Г. Дейна:

Свою речь о приключениях во время осады Орла Константин заканчивает в русскоязычном оригинале так: «В городе Орле не осталось ни одного *врага*». Французская версия заставляет его хвастаться тем, что после его подвигов «в городе Орле не осталось ни одной *девственницы*». Британские же переводчики, немного брезгливо относившиеся к упоминанию девственниц, подкорректировали героя: «В городе Орле не осталось ни одной *девушки*»<sup>51</sup>.

Действительно, в британской адаптации Вернонов этот фрагмент выглядит следующим образом:

Город пал, и до захода солнца в Орле не осталось в живых ни одного трудоспособного белого. На следующее утро светило солнце, мы дефилировали, и девушки в белых платьях бросали цветы нам под ноги! Все они перешли на сторону нас, красных. Они были частью Молодой России! В ту ночь перед заходом солнца в Орле не осталось ни одной девушки! (*Все смеются*). Вот это были денечки, — настоящая революция! [RR: sheets 1–34, 1–35].

<sup>51</sup> Dana, Henry Wordsworth Longfellow. “Yellow Rust. The History of a Crime”: 6.

Биберман предпочел в своей американской адаптации совсем отказаться от компрометирующей революционное движение информации:

Город пал, и до захода солнца в Орле не осталось в живых ни одного трудоспособного белого. На следующее утро светило солнце, мы дефилировали, и девушки в белых платьях бросали цветы нам под ноги! Играет музыка — поем! Все они перешли на сторону нас, красных. Они были частью Молодой России! Вот это были денечки, — настоящая революция! [КО: 39].

Другим существенным отличием американской адаптации от советского оригинала стало изменение обстоятельств одной из кульминационных сцен. У Киршона молодой рабочий Петр, намереваясь свести счеты с жизнью, пытается повеситься (Эпизод шестой). Причем сама попытка суицида происходит «за кулисами», а на сцену уже (согласно ремарке) его «вносят лицом вниз» [Рж: 484] перепуганные товарищи. В американской адаптации Петр



Спектакль «Константин Терехин (Ржавчина)». Театр имени МГСПС, Москва. 1927. Сцена «Неудавшееся самоубийство Петра». В центре лежит на кровати Петр – В.В. Ванин. Источник: Музей Государственного академического театра имени Моссовета.

после длинного монолога (его нет в советском оригинале!), заканчивающегося словами:

Это не моя Россия, и это не те пролетарии, ради которых тысячи наших лежат в земле по всей России. Эти новые — просто смрад! Смрад! Вот почему я сейчас сделаю то, что поможет мне навсегда покинуть эту страну без всякого паспорта! Вот! [КО: 90],

— вытаскивает револьвер из бокового кармана и целится себе в голову. Однако товарищи вовремя выхватывают у него оружие, которое выстреливает в воздух. Именно Петру (а не развращенному нэпману



Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929.

Сцена «Неудавшееся самоубийство Петра».

В центре с запрокинутой головой и с пистолетом в вытянутой руке Петр – Л. Адлер. Источник:

Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке  
при Йельском университете, США.

YCAL MS 436. Box 821, folder 11053. Sheet 6.

Панфилову, который, напомним, отсутствует в американской адаптации) 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.) [КО: 90].

В таком сильно искаженном варианте постановка советской пьесы вызвала в театральных кругах США бурную политическую и художественную дискуссию, войдя в «десятку лучших» по мнению общества театральных критиков Нью-Йорка (New York Drama Critics). Число почитателей «Красной ржавчины» оказалось неожиданным даже для самих создателей спектакля. Гарольд Клерман был потрясен:

Пожалуй, впервые на Бродвее сторонники Советов, не боясь, обнаружили свои политические симпатии. Существование столь огромного их количества стало для меня настоящим открытием [Clurman 1983: 27].

После «краха Уолл-Стрит», ставшего началом Великой депрессии, даже бродвейский зритель начал постепенно «краснеть».

Прокоммунистический журнал *New Masses*, назвав «Красную ржавчину» «по-настоящему великой пьесой Советской России»<sup>52</sup>, увидел в ней метафору трагической судьбы нашей страны:

Нина — это Россия; Терехин — «гнилая» бюрократия, развращенная властью; Федор — новая сила, порожденная Советским государством и ведущая страну к социализму<sup>53</sup>.

Примечательно, что метафору любовного треугольника, но в несколько ином толковании, разглядели критики и во французской постановке «Ржавчины»:

Наивную символику понять нетрудно: этот немислимый уголовник — коммунизм в чистом виде. Нина — это Россия, которая любит его самозабвенно и умирает. Завтрашняя Россия — это вторая женщина<sup>54</sup>, которой коммунизм хочет овладеть и поработить, но которая восстанет и разоблачает его [Балаховская 2006: 187].

---

<sup>52</sup> [Advertisement]. *New Masses* V, no. 9 (February 1930): 15.

<sup>53</sup> Hickerson H. "Theatre": 15.

<sup>54</sup> Речь идет о робкой работнице Мане, с которой начинает жить Терехин сразу же после убийства Нины. Именно Маня обнаружит в терехинской комнате дневник убитой с доказательством преступления.

Журнал *New Masses* впервые обратил внимание на существенное искажение идеи пьесы: «Было бы небезынтересно заметить, что название “Красная ржавчина” (случайно или нет) является ошибочным»<sup>55</sup>. И далее приводил фрагмент уже процитированного нами письма Успенского французской газете *Monde*.

Хваля постановку театра «Гилд», американские сторонники Советской России, однако, сетовали, что идеологическая значимость оригинала оказалась снижена изображением не столь уж важной для них проблемы взаимоотношения полов. Другая же часть критики трактовала пьесу Киришона и Успенского как интересное антисоветское произведение.

Руководство «Гилд» решилось организовать специальный симпозиум, посвященный «Красной ржавчине». В качестве экспертов на мероприятие наряду с Г. Биберманом были приглашены профессор Г. Дейна, театральный практик Х. Флэнаган и известный журналист Д.С. Вирек. Каждый из них недавно побывал в СССР и имел собственное мнение относительно увиденного за океаном и на сцене театра «Гилд». Симпатизирующая Советам Х. Флэнаган была убеждена, что постановка слишком упрощала драматизм жизни молодого государства:

Согласно заявлению авторов спектакля, современной России предстоит пройти очень непростой путь революционных преобразований, прежде чем новый государственный строй будет поддержан гражданами страны. Однако всей этой сложности и драматичности в постановке я не увидела<sup>56</sup>.

Просоветскую аудиторию симпозиума разгневало мнение Д.С. Вирека. Журналист смотрел спектакль дважды, и ему он понравился как раз за критическое отображение нашей страны, за антикоммунистическую направленность:

Перед нами молодежь, неглупая, пылкая, которая попала в паутину идеологии. Она отчаянно пытается бороться с «Красной утопией». [...] Я увидел Россию, которая сомневается. Однако боюсь, что скоро

<sup>55</sup> Hickerson H. “Theatre”: 14.

<sup>56</sup> Цит. по: “A Symposium on the Guild’s *Red Rust*.” *New York Evening Post* (January 18, 1930): M9.

это делать в России будет просто невозможно. Большевистское правительство становится с каждым днем все менее и менее терпимым<sup>57</sup>.

Полярные мнения экспертов вызвали в зале бурную реакцию, и только речь уважаемого исследователя Г. Дейны, дипломатично призвавшего рассматривать постановку вне идеологии, спасла театр от назревавшего скандала.

Примечательно, что, сравнивая «Красную ржавчину» с «Пургой» Д.А. Щеглова, Дейна отдавал предпочтение последней. В письме режиссеру Л. Снегову он выражал свои симпатии:

Я убежден, что — по сравнению с «Красной ржавчиной» — ваша работа является гораздо более точной постановкой гораздо лучше написанной пьесы<sup>58</sup>.

После бурного симпозиума руководство театра «Гилд» заявило авторам «Красной ржавчины», что они «позволили себе слишком много вольности по отношению к пьесе» [Waldau 1972: 65]. Допуская неизбежность определенных изменений драматургической основы в процессе создания спектакля, директорат «Гилд» настаивал на том, что неприкосновенность авторского текста превыше любых постановочных решений. И только один из членов Комитета директоров «Гилд», сценограф Ли Симонсон, встал на защиту «Красной ржавчины» — студийцам «должно предоставить максимальную свободу при работе с пьесой» [Waldau 1972: 65]. Все же остальные члены руководства были непреклонны, и участь спектакля была решена.

Понятно, что внесенные авторами бродвейской постановки изменения в «Ржавчину» были только поводом, чтобы закрыть чересчур уж необычную для Бродвея постановку. Для аполитичного «Гилд» советская пьеса оказалась «слишком рискованной, чтобы продолжать иметь с ней дело»<sup>59</sup>, и в середине февраля 1930 г. она была удалена из репертуара. Не последнюю роль в довольно короткой (65 представле-

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> H.W.L. Dana 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.

<sup>59</sup> Sievers, W. David. *The Group Theatre of New York City, 1931–1941. Dissertation...* for the degree of master of arts. Leland Stanford Junior University, 1944: 303.

ний) сценической жизни единственной постановки Студии сыграли и финансовые опасения руководства «Гилд» в первые месяцы Великой депрессии: многие бродвейские театры в это время закрылись, и надо было выживать в условиях жесткой конкуренции и кризиса. Экспериментальная постановка, вызывающая неоднозначную зрительскую реакцию, могла испугать respectable бродвейскую публику.

Спектакль уже был снят, но страсти по нему только разгорались. Спустя месяц — в апреле 1930 г. — журнал *New Masses* обрушился на постановку с резкой критикой слева:

Поскольку до сих пор между Советской Россией и Америкой не заключен договор о защите авторских прав, то театр «Гилд» и творит с пьесой все что угодно. [...] «Красная ржавчина» — это самая что ни на есть буржуазная пропаганда против Советской России<sup>60</sup>.

Но что более существенно, так это то, что в этом же выпуске журнала была опубликована обстоятельная статья профессора Г. Дейны, в которой отмечалась неправомерность вторжения театра в текст советской пьесы, повлекшая перелицовку его смысла:

Из русского оригинала ясно, что в появлении «ржавчины» виновата не сама революция и не «красные», а буржуазные элементы, нэпманы, то есть «желтые». Таким образом, постановку следовало бы назвать не «Красная», а «Желтая ржавчина»<sup>61</sup>.

В пользу своего утверждения профессор приводил придуманный театром пролог постановки с декорациями Кремля и Мавзолея, музыкальным лейтмотивом из «Интернационала» и сирены. Свою позицию профессор обозначил предельно ясно, назвав свою статью «История преступления», имея в виду не только реальное убийство Коренькова в Москве, положенное в основу советской пьесы, но и «преступление» авторов бродвейской постановки по отношению к советскому оригиналу.

Американский постановщик «Ржавчины» Г. Биберман в работе над текстом не пошел по пути минимизирования его идеологического пафоса (что было бы естественно в США), а напротив — заострил идейно-политическую направленность произведения. Однако такое вмешательство в советский оригинал существенным образом исказило

<sup>60</sup> Gold, Mike. "Notes of the Month." *New Masses* V, no. 11 (April 1930): 4.

<sup>61</sup> Dana, Henry Wordsworth Longfellow. "Yellow Rust: The History of a Crime": 6.

его суть. Изъятие из киршоновского произведения фигуры нэпмана, персонифицировавшего источник разложения внутри комсомольско-партийной среды, приводило к выводу о том, что «зараза» исходит от самой большевистско-социалистической доктрины, червоточина кроется в пролетарской диктатуре. В итоге на Бродвее получилась история именно про «красную ржавчину», а не про беспокоившую советских авторов угрозу для революции со стороны проявлений нэпа («желтая ржавчина»).

Критический взгляд на «красную» Россию и внесение соответствующих изменений в текст пьесы не были продиктованы антикоммунистическими настроениями Г. Бибермана. Напротив, московский визит 1927–1928 гг. превратил его в страстного защитника страны Советов, идеализировавшего режим Сталина. Сразу же после «Красной ржавчины» Биберман вступил в ряды американской компартии. В эпоху «охоты на ведьм» в конце 1940-х он был обвинен в «подрывной деятельности», занесен в «черные списки» (угодив в «голливудскую десятку») и подвергся тюремному заключению. Выйдя на свободу, «он продолжал гордиться своей позицией, нося ее как знак почета»<sup>62</sup>. За свои убеждения и веру в коммунистические идеи американский почитатель СССР заплатил дорогую цену, хотя, конечно, не такую страшную, как его советский учитель — В.Э. Мейерхольд и два отечественных драматурга, к пьесам которых он обращался — В.М. Киршон и С.М. Третьяков<sup>63</sup>.

После «Ржавчины» театр «Гилд» воплотил на своей сцене советские пьесы «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1930) и «Русские люди» К.М. Симонова (1942), а также рассматривал возможность постановки таких отечественных драм, как «Темп» Н.Ф. Погодина (1931)<sup>64</sup>, «Далёкое» и «Накануне» А.Н. Афиногенова (1941/42 и 1942 соответственно)<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> “Herbert Biberman Dead at 71; Directed *Salt of Earth* Film.” *New York Times* (July 1, 1971): 50.

<sup>63</sup> В 1930 г. Биберман поставил в том же театре «Гилд» пьесу С.М. Третьякова «Рычи, Китай!» (спектакль шел под названием «Рычащий Китай!»).

<sup>64</sup> См.: Herbert Biberman to Olga Shapiro. April 6, 1931. Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files. Biberman, Herbert. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 618. Sheet 8; Herbert Biberman to Olga Shapiro. April 23, 1931. — Ibid. Sheet 19.

<sup>65</sup> См.: Afinogenov A. (Aleksandr). *Distant Point*. Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files. Afinogenov, Aleksandr. Yale Collection of American

И все же в истории американского театра постановка «Красная ржавчина» осталась одной из значительных вех. Тот факт, что спектакль был поставлен на Бродвее еще до официального признания СССР Соединенными Штатами, позволяет говорить, что он сыграл роль, далеко выходящую за пределы лишь театральной истории. Эта постановка положила начало культурному диалогу двух стран, значительно опередив политику и дипломатию.

## ЛИТЕРАТУРА

Абдуллина 2019 — *Абдуллина М.Р.* Творческое содружество: Н. Евреинов и Ф. Нозьер. К постановке вопроса // Театрон. 2019. № 1 (27). С. 42–45.

Балаховская 2006 — *Балаховская Е.И.* Спектакль о советской жизни: Французские критики о постановке «Ржавчины» в театре мадемуазель Фальконетти // От текста — к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков. М.: ОГИ, 2006. С. 178–192.

Бородина 1964 — *Бородина О.К.* Владимир Киришон (Очерк жизни и творчества). Киев: Изд-во Киевского университета, 1964.

Брустин 1999 — *Брустин Р.* Идеи художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: разговоры под занавес века. М.: МХТ, 1999. С. 53–66.

Гилгуд 1969 — *Гилгуд Д.* На сцене и за кулисами (Первые шаги на сцене. Режиссерские ремарки) / пер. с англ. П. Мелковой, под ред. Ю. Ковалева. Л.: Искусство, 1969.

Голубев, Невежин 2016 — *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.

Гудков 2017 а — *Гудков М.М.* Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киришона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Proscenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.

Гудков 2017 б — *Гудков М.М.* Первые советские пьесы на Бродвее: рецепция отечественной драматургии в коммерческом театре США в 1920–1930-е годы // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 392–416.

Гудков 2022 а — *Гудков М.М.* Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 3. С. 121–150.

Гудков 2022 б — 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.

Гудков 2022 в — 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.

Гудкова 2006 — Гудкова В.В. К истории рецепции советской драматургии в Париже в 1920–1930-е годы («Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского на сцене театра «Авеню») // От текста — к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков. Сб. статей / сост. и ред. Е.Д. Гальцова и М.-К. Отан-Матъе. М.: ОГИ, 2006. С. 149–171.

Гудкова 2008 — Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Гудкова 2014 а — Гудкова В.В. Зачем люди читают старые пьесы // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 5–34.

Гудкова 2014 б — Гудкова В.В. История создания пьес и их рецепция современниками. Информация о первых постановках // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 923–945.

Клейман 2008 — Клейман Ю.А. Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 81–82.

Театр имени Моссовета 1982 — Московский государственный академический театр имени Моссовета // Советский театр: документы и материалы [1917–1967] / отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. Т. 4, ч. 1: Русский советский театр, 1926–1932. С. 360–385.

Самитов 2008 — Самитов Д.Г. В зеркале Бродвея: история, социология, менеджмент некоммерческих театров США. М.: РАТИ–ГИТИС, 2008.

Супоницкая 2014 — Супоницкая И.М. «Советизация» Америки в 1920–1930-е гг. // Вопросы истории. 2014. № 2. С. 59–72.

## REFERENCES

Abdullina 2019 — Abdullina, Marina. “Tvorcheskoe sodruzhestvo: N. Evreinov i F. Noz'er. K postanovke voprosa” [“The Artistic Collaboration: N. Evreinov and F. Nozier. The Presentation of the Problem”]. *Teatron [Theatron]*, no. 1 (27) (2019): 42–45. (In Russ.)

Balakhovskaya 2006 — Balakhovskaya, Elena. “Spektakl' o sovetskoj zhizni: Francuzskie kritiki o postanovke *Rzhavchiny* v teatre mademuazel' Fal'konetti” [“A play about Soviet life: French critics about the production of *Rust* at the Mademoiselle Falconetti Theater”]. In *Ot teksta — k scene: Rossiisko-francuzskie teatral'nye vzaimodejstviia XIX–XX vekov (Sbornik statej)* [From the Text to the Stage: Russian–

*French Theatrical Interactions of the XIX–XX Centuries (Collection of Articles)*], compiled and edited by E.D. Galtsova and M.-K. Otan-Mathieu, 178–192. Moscow: OGI Publ., 2006. (In Russ.)

Borodina 1964 — Borodina, Olga. *Vladimir Kirshon (Ocherk zhizni i tvorches-tva) [Vladimir Kirshon (Essay on Life and Creativity)]*. Kiev: Publishing House of Kiev University, 1964. (In Russ.)

Brustein 1999 — Brustein, Robert S. “Idei khudozhestvennogo teatra v Amerike” [“Ideas of the Art Theatre in the US”]. In *Rezhisserskii teatr ot B do Iu: Razgovory pod занавес veka [Director’s Theatre from B to Yu: Conversations as the Curtain Fell on the Century]*, 53–66. Moscow: MKhT Publ., 1999. (In Russ.)

Clurman 1983 — Clurman, Harold. *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. New York: Da Capo Press, 1983.

Gielgud 1969 — Gielgud, John. *Na scene i za kulisami (Pervye shagi na scene. Rezhisserskie remarki) [On stage and behind the scenes (First steps on stage. Director’s remarks)]*. Translated by P. Melkova, edited by Y. Kovalev. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1969. (In Russ.)

Golubev, Nevezhin 2016 — Golubev, Alexander, and Vladimir Nevezhin. *Formirovanie obraza Sovetskoj Rossii v okruzhajushhem mire sredstvami kul’turnoj diplomatii, 1920-e — pervaja polovina 1940-h gg. [The Formation of the Image of Soviet Russia in the World by Means of Cultural Diplomacy, 1920s — the First Half of the 1940s]*. Moscow: IRI RAS Publ.: Center for Humanitarian Initiatives, 2016. (In Russ.)

Gudkov 2017 a — Gudkov, Maxim. “Pervaja sovetskaja 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 [Problems of the Theatre. Proscenium]*, no. 3/4 (2017): 265–281. (In Russ.)

Gudkov 2017 b — Gudkov, Maxim. “Pervye sovetskie p’esy na Brodvee: recepcija otechestvennoj dramaturgii v kommercheskom teatre SShA v 1920–1930-e gody” [“The First Soviet Plays on Broadway: Reception of Domestic Drama in American Commercial Theater, 1920–1930s”]. *Literatura dvuh Amerik [Literature of the Americas]*, no. 3 (2017): 392–416. (In Russ.)

Gudkov 2022 a — Gudkov, Maxim. “Amerikanskii nasledovatel’ Mejerhol’da: Gerbert Biberman” [“American Follower of Meyerhold: Herbert Biberman”]. *Rossica. Literaturnye sviazi i kontakty [Rossica. Literary contacts and connections]*, no. 3 (2022): 121–150. (In Russ.)

Gudkov 2022 b — Gudkov, Maxim. “*Purga* v Rossii i Amerike: p’esa D. Shhegl’ova na otechestvennoj scene i Brodvee (1920-e)” [“*The Blizzard* in Russia and America: A Play by Dmitry Shcheglov on the Domestic Stage and Broadway (1920s)”]. *Literaturnyi arhiv sovetskoi iepohi: sbornik statij i publikacij [Literary Archive of the Soviet Era: a Collection of Articles and Publications]*, book 3, 45–93. St. Petersburg: Polygraph Publ., 2022. (In Russ.)

Gudkov 2022 c — Gudkov, Maxim. “Vahtangovskii nasledovatel' v SShA Leonid Snegov i ego brodveiskaja 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* [*Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*], no. 2 (2022): 10–33. (In Russ.)

Gudkova 2006 — Gudkova, Violetta. “K istorii recepcii sovetskoi 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 1920–1930s (*Rust* by V. Kirshon and A. Uspensky at the *Théâtre de l'Avenue*)”]. In *Ot teksta — k scene: Rossiisko-francuzskie teatral'nye vzaimodejstviia XIX–XX vekov (Sbornik statej)* [*From the Text to the Stage: Russian–French Theatrical Interactions of the XIX–XX Centuries (Collection of articles)*], compiled and edited by E.D. Galtsova and M.-K. Otan-Mathieu. Moscow: OGI Publ., 2006: 149–171. (In Russ.)

Gudkova 2008 — Gudkova, Violetta. *Rozhdenie sovetskikh siuzhetov: tipologiya otechestvennoi 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 Publ., 2008. (In Russ.)

Gudkova 2014 a — Gudkova, Violetta. “Zachem liudi chitaiut starye p'esy” [“Why do People Read Old Plays”]. *Zabytye p'esy 1920–1930-h gg.* [*The Lost Plays of the 1920–1930s*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014: 5–34. (In Russ.)

Gudkova 2014 b — Gudkova, Violetta. “Istorii sozdaniia p'es i ih recepciiia sovremennikami. Informaciia o pervyh postanovkah” [“The History of the Creation of Plays and their Reception by Contemporaries. Information about the First Productions”]. *Zabytye p'esy 1920–1930-h gg.* [*The Lost Plays of the 1920–1930s*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014: 923–945. (In Russ.)

Hirsch 2001 — Hirsch, Foster. *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*. New York: Da Capo Press, 2001.

Kleiman 2008 — Kleiman, Yulya. “Schetnaia mashina” [“The Adding Machine”]. *Teatral'naia zhizn'* [*Theatrical Life*], no. 3 (2008): 81–82. (In Russ.)

Meserve, Meserve 1980 — Meserve, Walter, and Ruth J. Meserve. “The Stage History of *Roar China!*: Documentary Drama as Propaganda.” *Theatre Survey* 21, no. 1 (1980): 1–13.

Mossovet Theatre 1982 — “Moskovskii gosudarstvennyi akademicheskii teatr imeni Mossoveta” [“The Mossovet Moscow State Academic Theater”]. In *Sovetskii teatr: dokumenty i materialy, 1917–1967* [*Soviet theater: documents and materials, 1917–1967*], edited by A.Ia. Trabskii. Leningrad: Iskusstvo Publ., 4, no. 1 (1982): 360–385. (In Russ.)

Rabkin 1964 — Rabkin, Gerald. *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties*. Bloomington, ID: Indiana University Press, 1964.

Samitov 2008 — Samitov, Dmitry. *V zerkale Brodveia: istoriia, sociologiya, menedzhment nekommercheskikh teatrov SShA* [*In the Mirror of Broadway: History,*

*Sociology, Management of Non-profit Theaters in the USA*]. Moscow: RATI-GITIS Publ., 2008. (In Russ.)

Smith 1990 — Smith, Wendy. *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

Suponitskaya 2014 — Suponitskaya, Irina. “‘Sovetizaciia’ Ameriki v 1920–1930-e gg.” [“‘Sovietization’ of America in the 1920–1930s.”]. *Voprosy istorii*, no. 2 (2014): 59–72. (In Russ.)

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

© 2023, М.М. Гудков

Дата поступления в редакцию: 28.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 10.05.2023

Дата публикации: 25.06.2023

© 2023, Maxim M. Gudkov

Received: 28 Apr. 2023

Approved after reviewing: 10 May 2023

Date of publication: 25 Jun. 2023