

УДК 792.09 (73)“20”:82–21

М. М. Гудков

Гудков Максим Михайлович — старший преподаватель факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, актер театра и кино, gudkov@smolny.org

«БЕССМЕРТНАЯ ФИГУРА ПЕЛАГЕИ ВЛАСОВОЙ БЫЛА ВНЕ ВСЯКОЙ ДИСКУССИИ...»: ЕДИНСТВЕННАЯ ПОСТАНОВКА «МАТЕРИ» М. ГОРЬКОГО — Б. БРЕХТА В США

Автор исследует единственную в США постановку повести М. Горького «Мать» в обработке Б. Брехта, которую осуществил крупнейший «рабочий театр» Нью-Йорка — театр «Юнион» (Theatre Union). Дается анализ этого произведения как образца эпической драмы. Рассматривается история творческого противостояния американских авторов спектакля и немецкого драматурга, который прилетел за океан, чтобы лично курировать постановку. На основе изучения процесса создания спектакля и его рецепции бродвейским зрителем делается вывод, что американцам оказался близок не эпический театр Брехта, а реалистическая эстетика и психологизм Горького. Анализ постановки «Мать» позволяет расширить представления о сценической судьбе произведений русского писателя в США, а также рассмотреть проблему освоения эпического театра и, прежде всего, драматургии Брехта американскими театрами.

Ключевые слова: М. Горький, Б. Брехт, американский театр, Бродвей, театр «Юнион», «красные тридцатые», повесть «Мать», пьеса «Мать».

Gudkov M. M.

“THE IMMORTAL FIGURE OF PELAGEA VLASOVA WAS NOT IN ANY DISCUSSION...”: THE ONLY PRODUCTION OF MAXIM GORKY — BERTOLT BRECHT’S “MOTHER” IN THE USA

The author examines the only production of Maxim Gorky’s novel “Mother” in the USA, which was adapted by Bertolt Brecht and staged by the leading Left-wing theatre of New York — Theatre Union. An analysis of this work as a model of the epic drama is also provided. The history of artistic confrontation of American authors of the production and German playwright, who arrived from over the ocean to supervise it is considered in the paper. As a result of the research of how the production was being made, as well as how it was perceived by Broadway spectators it is possible to conclude that the realistic aesthetics and psychological insight of Gorky was more recognizable to the American producers than the Brecht’s epic theatre. The analysis of the “Mother” production is aimed at expanding the views of Russian writer’s works as well as to consider the problem of familiarization of epic theatre, the Brecht’s dramatic composition by American theater-lovers.

Keywords: Maxim Gorky, Bertolt Brecht, American theatre, Broadway, Theatre Union, “Red 30s”, novel “Mother”, play “Mother”.

Как известно, бóльшая часть первой — ранней — редакции повести «Мать», была написана в 1906 г. в США. Именно за океаном, а не у себя на родине, это произведение впервые увидело свет (в переводе на английский язык) — сначала в нескольких выпусках нью-йоркского журнала “Appleton’s Magazine” [57] (декабрь 1906, январь — июнь 1907), а затем и отдельным изданием [58] (апрель 1907). История создания первоначального текста повести и ее творческих переработок в отечественном горьковедении давно уже тщательно исследована. Выделим здесь, пожалуй, самые первые работы по этой теме: [22; 23], а также одно из последних исследований: [20], изучены и критические отзывы на повесть Горького в американской печати (например, см.: [3]).

Спустя тридцать лет после рождения произведения за океаном и за год до смерти своего автора, оно в первый и последний раз появляется на сцене Бродвея (1935). К этому времени русский «буревестник революции» обладал в США уже мощным, неоспоримым авторитетом и широкой известностью. Однако, как справедливо замечает отечественный исследователь И. В. Киреева, существует «опреде-

ленная диспропорция между восприятием Горького-прозаика и Горького-драматурга в Америке» [25, с. 4]. В самом деле, за океаном пьесы русского писателя пробивали себе дорогу на сцену с большим трудом.

В силу молодости американского государства его национальная сцена как социально-культурный институт не знала многих форм театра, присущих многовековой истории европейских подмоетков (народного, придворного). Вот почему специфика организации театрального дела за океаном существенно отличается от большинства европейских стран и России. В США драматурги, актеры, режиссеры, продюсеры и зрители — участники сложного социально-художественного процесса, в котором практически исключается прямая роль государства, а значит, и его идеологического диктата, цензуры и заказа.

К концу XIX века театральным центром США стал Нью-Йорк, а конкретной — его район — Бродвей. Поразительно, что долгие десятилетия понятие «американский театр» (т. е. театр всей огромной страны!) сводилось только к этому одному месту — узкому прямоугольному району между Шестой,

Седьмой и Восьмой авеню с пересекающими их «стритами» (streets) под номерами от 42-го до 54-го. Знаменитый театральный район зрелищ и шоу на Манхэттене — отдельная отрасль американской индустрии развлечений, одна из самых блестящих и дорогих. Принципиальное отличие Бродвея от отечественного репертуарного театра точно формулирует американский исследователь:

«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» [11, с. 58].

Расчет на кассовость спектакля, на максимально продолжительную его сценическую судьбу заставляет подстраиваться под средний вкус респектабельной публики в норковых шубах и манто, готовую платить за билеты немалую сумму. Серьезная и экспериментальная драматургия неприемлема для Бродвея, поскольку может адресоваться только узкому кругу изошренных театралов. Очевидно, что революционные пьесы русского пролетарского автора М. Горького мало соответствовали ожиданиям обеспеченного — «буржуазного» — бродвейского зрителя. Это объясняет тот факт, что чаще к произведениям Горького обращаются за океаном не коммерческие, а полупрофессиональные, любительские и региональные театры.

И все же первые постановки его драм были осуществлены именно на Бродвее (перечень постановок пьес Горького в США дается по: [30, с. 23–24; 25; 24; 60]). Еще до приезда русского писателя за океан в театре «Метрополитен» увидела свет рампы пьеса «На дне» (февраль 1905). Согласно мнению советского критика, эта постановка «превратилась в своеобразную демонстрацию сочувствия русской революции. <...> Здесь режиссер Адольф Кон, ставивший спектакль, переработал текст пьесы и, воспользовавшись тем, что зритель знал об аресте Горького, ввел соответствующий пролог, где Горький показывался за тюремной решеткой.

«Весь спектакль, — как свидетельствует газета «Берлинер Тагеблатт» в своей корреспонденции из Нью-Йорка, — имел характер политической демонстрации. В антракте произносились речи о русском народе и русском освободительном движении» [2, с. 66].

Затем на коммерческой сцене США появились горьковские «Варвары» (1906) и «Дети солнца» (гастрольный тур В. Ф. Комиссаржевской, на сцене театра «Daly’s», 1908). В 1910–1920-е годы к пьесе «На дне» обращались «Плимут тиэтр», «Еврейский художественный театр» (Нью-Йорк), «Литтл тиэтр» (Остин, Техас). Эту пьесу под названием «Ночлежка» (“Night Lodging”) поставил на Бродвее такой значительный режиссер-экспериментатор, как Артур Хопкинс (1919–1920). Спектакль стал одним из «первых произведений американской профессиональной

режиссуры» [34, с. 149]. В 1923 и 1924 гг. американские театралы видели другую постановку этой горьковской пьесы — в рамках легендарного заокеанского тура Московского Художественного театра (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко). 1930 год — «Мещане» («Литтл Тиэтр», Детройт), «На дне» (театральная компания Льва Булгакова, Бродвей); 1933 год — «На дне» (театр «Гилд» при Иллинойском университете, Урбана), «Егор Булычев» («рабочий» еврейский театр «Артеф», Нью-Йорк). 1934 год — «На дне» («Комьюнити Тиэтр», Харрисбург), «Достигаев и другие» (театр «Артеф», Нью-Йорк). 1935 год — «Достигаев и другие» («Литтл Тиэтр» при Калифорнийском университете, Беркли).

Тема «Постановки произведений М. Горького на американской сцене» в нашей стране еще ждет своего исследователя-искусствоведа (см. крайне немногие статьи об этом: [24, 25, 36, 37]). В отечественном горьковедении на сегодняшний день на этот счет существует очень много домыслов. Так, абсолютно не соответствует истине утверждение, что «в наши дни (т. е. 1980-е годы. — М. Г.) пьесы Горького <...> с успехом идут на сценах американских театров. Известно, что в США поставлены *все* (курсив мой. — М. Г.) пьесы Горького» [35, с. 160].

Хотя в 1933 году США официально признали первое в мире социалистическое государство — СССР, произведения советских авторов на американской сцене в 1930-е годы — это все же явление почти маргинальное. Их легко можно пересчитать по пальцам. Знаток американского театра Д. Гасснер, анализируя влияние так называемой «русской революционной» и советской драматургии на сцену США, резонно заключает:

«Хоть многие наши театры разом и пытались превзойти друг друга в пении “песен социального значения” (выражение из боевых тридцатых годов), в постановке произведений *зарубежных* (курсив мой. — М. Г.) авторов, пусть даже и созданных в привычной для нас эстетике реализма, отечественный “социальный театр” все же преуспел мало. В художественном плане мы не так уж много приобрели даже тогда, когда получали материал из так называемого “абсолютно надежного источника” — а именно, театра Советской России. Мы не принимали социалистический реализм не то чтобы категорически или из принципа, а просто потому, что он был нам чужд, непонятен и беспредельно скучен» [54, р. 16–17].

Биржевой крах 1929 года, ставший началом Великой депрессии и вызвавший лавину социальных бедствий, привел в США к активизации левой идеологии, а также усилил интерес к Советскому Союзу, в том числе и к его литературе. В «красные тридцатые» на волне растущего радикализма расцветают некоммерческие и полупрофессиональные, так называемые «рабочие театры»: например, «Театр Действия» и театр «Коллектив».

Наиболее радикальным и единственным профессиональным из них был театр «Юнион» (Theatre Union). В истории американской сцены его называют «революционным», «марксистским». В манифесте театра декларировалось, что он создан для постановки больших революционных пьес о рабочем классе, написанных с точки зрения его интересов, подвергавших критическому рассмотрению все аспекты американской действительности:

«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» (цит. по: [61, р. 45]).

Организаторами «Юнион» выступили радикально настроенные молодые писатели Альберт Мальц, Пол Петерс, Джордж Скляр и Виктор Вольфсон (которые и обеспечивали своими пьесами основной репертуар театра), а также их старший коллега Чарльз Р. Уолкер. Ставя перед собой цель прямой и непосредственной пропаганды коммунистических идей, они избрали в качестве эстетического образца клубные драматические кружки, «агитпропы», «живые газеты» и традиции «Синей блузы» (см., например: [39]). Театр просуществовал всего пять лет — с 1933 по 1937 г. — и за это время показал восемь постановок:

1. «Мир на земле» А. Мальца и Д. Скляра (“Peace on Earth”, 1933/34).
2. «Грузчик» П. Петерса и Д. Скляра (“Stevedore”, 1934) (см., например: [1, с. 38–40]).
3. «Матросы из Каттаро» Фридриха Вольфа (“Sailors of Cattaro”, 1934/35).
4. «Шахта» А. Мальца (“Black Pit”, 1935).
5. «Пусть звенит свобода» Альберта Бейна (“Let Freedom Ring”, 1935/36).
6. «Мать» М. Горького — Б. Брехта (“Mother”, 1935).
7. «Суровый поток» В. Вольфсона (“Bitter Stream”, по мотивам антифашистского романа «Фонтанара» итальянского писателя Иньяцио Силоне, 1936).
8. «Маршевая песня» Джона Говарда Лоусона (“Marching Song”, 1937) (см.: [64; 65]).

«Юнион» был напрямую связан с профсоюзами, Социалистической и Коммунистической партиями США. Билеты в этот театр стоили дешево, а свободные места бесплатно раздавались безработным. Как справедливо замечает отечественный исследователь, «по сравнению с более ранними пролетарскими коллективами театр “Юнион” был шагом вперед. Это была уже не самостоятельная или полусамостоятельная группа, а профессиональный коллектив, показывающий не агитационные представления, а полноценные художественные спектакли» [13, с. 242].

Поскольку участники театра «Юнион» своими постановками провозглашали необходимость за оке-

аном сознательной и целеустремленной борьбы рабочих, поэтому обращение к горьковской повести стало для них естественным. Неслучайно, радикальный американский журналист М. Голд назвал 1930-е годы «десятилетием Максима Горького» [14, с. 167].

Однако в репертуаре «Юнион» повесть Горького «Мать» оказалась в обработке известного немецкого драматурга и театрального деятеля Бертольта Брехта (1898–1956) (анализ пьесы Брехта в отечественной науке представлен в таких работах, как: [42; 40; 21, 31, 29]). Его пьеса “Die Mutter”, имеющая подзаголовок «Жизнь революционерки Пелагеи Власовой из Твери. По роману Максима Горького», написана в 1930–1932 гг. Впервые она была поставлена в Берлине в 13-ю годовщину убийства Розы Люксембург, — этим подчеркивалось, что героические женщины-революционерки есть и среди немецкого народа. Берлинская постановка прошла шестьдесят раз, после чего была запрещена нацистскими властями, некоторые ее участники арестованы, а сам Брехт вынужден бежать из страны. На русский язык пьеса переведена в 1933 г. другом и духовным учителем немецкого писателя С. М. Третьяковым и впервые издана в журнале «Интернациональная литература» [5] вместе со статьей переводчика [38].

Авторитетный американский исследователь Дж. Рабкин считает, что брехтовская обработка повести М. Горького — «несомненно, лучшая пьеса в репертуаре этого театра» [61, р. 60] (наряду с «Матросами из Каттаро» Ф. Вольфа).

Известно, что Горький оказал значительное влияние на идейное развитие Брехта, хотя они и не были лично знакомы [29, с. 487]. О живом интересе и глубоком уважении Брехта к русскому писателю свидетельствует ряд произведений и высказываний. В частности, в 1932 г., спустя несколько месяцев по окончании работы над пьесой «Мать», Брехт пишет: «Будь даже “Мать” (повесть Горького. — М. Г.) рассказана менее выразительно, она не потеряла бы своего колоссального значения для всех, кому близки проблемы этой повести. В передаче же Горького эти проблемы становятся вдруг близки огромнейшему количеству людей. Он заставил прислушаться к делу рабочего класса как к делу общему, всеохватному, делу всего человечества» [4]. Прежде чем написать свою пьесу, Брехт попросил у русского писателя разрешение и получил согласие (см.: [16, с. 496]).

На основе произведения Горького немецкий писатель создал не столько инсценировку, сколько оригинальную пьесу по мотивам повести. Из четырнадцати картин лишь в половине — семи — Брехт сохраняет сюжетную связь с теми или иными эпизодами горьковской «Матери». В пьесе действие доводится до 1917 г., чтобы показать зрителю Германии ту историческую перспективу революционной борьбы пролетариата, которая в России уже закончилась сменой государственного строя. Сохранив центральную линию повести Горького — эволюцию

Ниловны, — Брехт разрабатывает ее по-своему, оригинально.

Брехтовская «Мать» относится ко времени окончательного формирования теории эпического театра и концентрирует в себе ее наиболее принципиальные, характерные положения. Для того чтобы активизировать критическое отношение зрителей к увиденному на сцене, немецкий драматург применяет в своей пьесе такой прием эпизодики как введение в действие фигуры рассказчика и само рассказывание. Один из эпизодов (пятый) прямо называется — «Рассказ о Первом мае 1905 года». В театре Брехта он решался статически: демонстранты никуда не шли, а стояли на сцене, сгрудившись. Актеры играли участие на первомайской демонстрации через ситуацию допроса перед судом, где их герои рассказывали (вспоминали) о произошедшем:

«АНДРЕЙ. Рядом со мной шагала Пелагея Власова, вплотную вслед за своим сыном. Когда мы утром за ним зашли, она вдруг вышла из кухни уже одетая и на наш вопрос: куда она? — ответила...

МАТЬ. С вами» [6, с. 419].

До этой своей реплики актриса Елена Вайгель, игравшая Пелагею Власову в берлинской постановке, виднелась на заднем плане как едва различимая за спинами других фигура (маленькая, закутанная в платок). Во время речи Андрея Находки зритель начинал видеть ее лицо с удивленными и недоверчивыми глазами, а на свою фразу она выступала вперед.

Или вот еще другой показательный пример эпизодики через введение рассказа, — финал этого же, пятого эпизода:

«АНДРЕЙ. Четверо или шестеро их кинулись, чтобы захватить знамя. Знамя лежало рядом с ним. И наклонилась тогда Пелагея Власова, наш товарищ, спокойная, невозмутимая, и подняла знамя.

МАТЬ. Дай сюда знамя, Смилгин, *сказала я* (курсив мой. — М. Г.). Дай! Я понесу его. Все это еще переменится» [6, с. 421].

Еще одним новаторским элементом брехтовской драмы «Мать» было применение в качестве средства разрушения сценической иллюзии световых проекций (титров). По ходу действия возникали надписи, кратко излагающие мысль эпизода, или цитаты из классиков марксизма (например: «Трудящиеся тянутся к знанию, потому что оно необходимо для победы», В. Ленин), а также лаконичные факты (например: «В ноябре 1917 года русский пролетариат взял власть в свои руки»).

В отличие от последовательно развивающегося сюжета повести Горького пьеса Брехта состоит из череды изолированных эпизодов, художественное время в которых развивается подчеркнуто скачкообразно. Если у русского писателя время локально и сжато (канун демонстрации — Первое мая — тюрьма — суд), то у немецкого драматурга оно протекает спорадически. Вторая картина пьесы открывает-

ся словами Антона Рыбина: «Когда ты две недели тому назад вошел в наш кружок, Павел...» [6, с. 403]. Девятая картина предваряется титрами — «1912 год. Возвращение Павла из сибирской ссылки» [6, с. 439], одиннадцатая — начало Первой мировой войны, т. е. 1914 г., тринадцатая — 1916 г., последняя (четырнадцатая) — «1917 год. В рядах бастующих рабочих и восставших матросов шагает Пелагея Власова — Мать» [6, с. 456].

Хотя пьеса во многом отступала от русского оригинала, Горький благосклонно отнесся к обработке Брехта. История сохранила письмо Ханса Эйслера, автора музыки к берлинской постановке «Матери», в котором имеется отзыв русского писателя: «Горький поделился со мной впечатлениями от чтения пьесы “Мать”. Он был очень приветлив и нашел добрые слова о работе Брехта и моей. Он попросил меня сыграть что-нибудь из музыки к пьесе. Я сыграл ему следующие вещи: “Хвала социализму”, “Хвала учению” и “Хвала диалектике”. У Горького нашлись дружеские ободряющие слова» (цит. по: [42, с. 126]). Более того, известно, что автор повести авторизовал пьесу-обработку немецкого драматурга: «В статье о первых представлениях “Матери” жена Б. Брехта артистка Елена Вайгель сообщала, что пьеса Брехта была авторизована Горьким (“Sonntag”, 1956, № 28, 8 Juli, S. 6)» [16, с. 497].

Анализируя постановку пьесы Брехта «Мать» в США, надо сразу подчеркнуть, что отношения американского рабочего театра «Юнион» и немецкого драматурга можно назвать содружеством единомышленников лишь в том смысле, что оба одинаково разделяли радикальные политические убеждения («искусство — это оружие» в классовой борьбе), но в эстетическом и художественном планах это было острое противостояние.

В своей пьесе «Мать» Брехт существенным образом пересматривает задачи, стоящие перед актером, требуя от него особого — эпического — способа сценического существования и специальной актерской техники, где ключевым понятием является «очуждение» (или «остранение»). Сам Брехт поясняет:

«Пьеса “Мать”, написанная в стиле учебных пьес, но требующая актеров, — пьеса антиметафизической, материалистической, неаристотелевской драматургии. Эта драматургия не рассчитана столь безоговорочно, как аристотелевская, на samozабвенное “вчувствование” зрителя. <...> Для того чтобы научить своего зрителя определенному практическому поведению, направленному на изменение мира, она должна уже в театре привить ему принципиально иное отношение к театральному зрелищу, отличное от того, к чему он привык» [7, с. 458].

Чтобы спектакль эффективнее воздействовал на зрителя, Брехт ввел в пьесу хоры, песни и речитативы («зонги»), исполняемые группами или отдельными актерами. В них давалась оценка собы-

тиям, разъяснение или призыв, обращенный к залу. В примечаниях к пьесе автор предлагал поместить хоры в зрительном зале, как бы соединяя их со зрителем и побуждая к активному участию в обсуждении происходящего:

«Чтобы воспрепятствовать “поглощению” зрителя, его “вольным” ассоциациям, в зрительном зале могут быть размещены небольшие хоры, которые показывают пример правильного отношения к действию пьесы, предлагают выработать свое собственное мнение, опираясь на свой опыт и строго проверяя изображаемое на сцене» [7, с. 465].

Брехту польстило, что руководство театра «Юнион» официально обратилось к нему за разрешением на постановку. Немецкий драматург, конечно же, дал добро и даже «благословил» специально написанным по этому случаю довольно длинным стихотворением под названием «Письмо к нью-йоркскому рабочему театру “Юнион” касательно пьесы “Мать”», в котором отчетливо звучит вера в способность американцев правильно понять и поставить его произведение:

«Когда я писал пьесу “Мать”
По роману товарища Горького и многим
Рассказам товарищей-пролетариев об их
Ежедневной борьбе, я писал ее
Без обиняков, скупым и сдержанным слогом,
Тщательно отбирая слова, заботливо подыскивая
Все жесты моей героини, подобно тому как это
делают,
Когда сообщают о словах и деяниях великих.
<...>
Товарищи, форма новых пьес нова. Но почему
Страшиться того, что ново и что трудно сделать?»
[7, с. 474–478].

Однако, как справедливо заметил американский критик Л. Баксандалл, театр, «стремясь поставить то, что (как он надеялся) будет впечатляющей адаптацией реалистической повести Максима Горького, в действительности оказался абсолютно не готов к работе с Брехтом и к тому, на что немецкий драматург рассчитывал — знакомству аудитории США с его эпическим театром» (цит. по: [63, р. 78]). Как не был готов и сам Брехт:

«Самый верный способ преодоления культурной разницы — приспособить текст под ожидания его новой аудитории. Именно по такому пути и пошел нью-йоркский театр “Юнион”, стремившийся адаптировать пьесу “Мать” под свою аудиторию, меняя ее идеологию, драматургию и эстетику, — к ужасу Брехта» [48, р. 142].

Руководство «Юнион» приняло решение адаптировать текст брехтовской пьесы под реалии США, поручив эту работу одному из организаторов театра — драматургу и журналисту Полу Петерсу. За три месяца до премьеры (август, сентябрь и октябрь 1935 года) Петерс работал над переводом

с немецкого на английский язык и адаптацией «Матери», согласовывая по почте свои изменения с Брехтом, находившимся в это время в Дании. Также переговоры с драматургом шли и через другого члена правления «Юнион» Мануэля Гомеса, владеющего немецким языком. Гомес летал в Данию к Брехту, чтобы обсудить основные условия постановки.

Немецкий драматург подчеркивал, что его произведение, которое

«является пьесой исторической, никоим образом нельзя ставить как *story* (т. е. повесть. — М. Г.). Если режиссура слишком выдвинет роль Павла в центр, получится попросту пьеса о матери и сыне и концовку пришлось бы перечеркнуть. <...> Исторический характер пьесы должен быть подчеркнут главным образом кинокадрами, которые играют большую роль и тексты для которых даны в “Примечаниях” к моему изданию “Матери”. Я был бы Вам (т. е. П. Петерсу. — М. Г.) очень благодарен, если бы Вы перевели для режиссера и художника-декоратора эти примечания» [10].

Петерс, только что написавший для «Юнион» пьесу «Грузчик» и потому точно знавший, что нужно театру и публике, убрал из брехтовского произведения все упоминания о большевизме и выпады против религии (см.: [48, р. 144–145]).

Автор американской адаптации внес существенные изменения также и в структуру пьесы. Он «продлил» жизнь и революционную деятельность Павлу Власову — теперь он не погибал при попытке перехода финской границы, а участвовал вместе с матерью в антивоенной агитации во время русской мобилизации 1914 г. Руководствуясь тем, что зрительское внимание невозможно удержать более двух часов, Петерс сильно сократил пьесу Брехта. При этом выброшенным оказалось то, что немецкий автор считал главным в своем произведении — антивоенные сцены из третьего акта, без которых «Революция 1917 года выглядит теперь пассивно-ожидаемым подарком небес, а не естественным и заслуженным завоеванием пролетариата» (цит. по: [63, р. 78]). Кроме того, американский автор адаптации превратил эпизод с убийством Павла в неоправданно эмоциональную сцену.

Брехт решительно отверг первый вариант обработки Петерса, после чего американский автор стал писать новую версию. Переговоры шли сложно и болезненно. Наконец, обе стороны (казалось бы) пришли к единому варианту, и театр приступил к репетициям.

Постановку доверили молодому (26-летнему), но амбициозному режиссеру Виктору Вольфсону. На главную роль — Пелагею Власовой — пригласили возрастную, но не имеющую богатого сценического опыта актрису Хелен Хенри. Актрисы играли по несколько ролей: например, актриса Хестер Сондергаард исполняла роли молодой работницы Маши Халатовой (новый, созданный Брехтом образ,

соединяющий в себе черты Наташи и Саши из повести Горького), Бедной женщины и Женщины в черном. А актер Ли Кобб играл роли Полицейского, старого рабочего Смилгина, мясника Василия Ефимовича и просто Рабочего.

Однако не все в руководстве театра «Юнион» были уверены в том, что утвержденный Брехтом текст пьесы будет иметь успех у американцев. Глава постановочного комитета А. Мальц предчувствовал провал спектакля. Для того чтобы избежать его, было принято решение пригласить в качестве руководителя постановки самого Брехта. Немец согласился, написав перед приездом письмо американцам с такими словами: «Очень рад, что увижусь с вами в Нью-Йорке, и надеюсь, что наше сотрудничество будет плодотворным» [7, с. 462].

Это был первый визит Брехта в США, в 1935 г. ему исполнилось 37 лет. К этому моменту его пьесы уже ставились на американской сцене несколько раз — и все неудачно. В 1931 г. его «учебная пьеса» «Полет Линдбергов» (переименованная в 1950 г. в «Перелет через океан») шла в Филадельфии в сопровождении Филадельфийского оркестра (см.: [55, р. 222]). В 1933 г. на Бродвее с треском провалилась его «Трехгрошовая опера». Она сошла со сцены после двенадцати показов, и лишь один критик разглядел в ней нечто большее, чем искаженную версию пьесы Д. Гея (см.: [47, р. 128–129]). Сразу же после окончания проката «Трехгрошовой оперы» — в том же 1933 г. — дидактическая опера Брехта и К. Вайля «Сказавший “да”» была поставлена за пределами Бродвея участником театра «Групп» С. Майснером в нью-йоркском «Генри Стрит Центре» (Henry Street Settlement House) [47, р. 129–130], ставшем в скором времени знаменитой Актерской школой театра «Нейбохуд».

То, что Брехт увидел на репетиции своей пьесы в «Юнион», повергло его в шок: «“Мать” не просто перевели на английский, но превратили в какой-то безобразный приторный хлам» (цит. по: [63, р. 78]). Роль Ниловны оказалась чрезмерно мелодраматизирована, акцентировалась ее любовь к сыну. Лишь немногие эпизоды с участием Власовой — Х. Хенри устраивали Брехта: среди них — «сцена болезни матери» (см.: [7, с. 473]). Эпически обобщенный образ приземлялся, а патетическая стилистика пьесы заменялась разговорной речью (см.: [48, р. 147–149]). В американской адаптации близость матери и сына строилась не на идеях коммунизма, а на родственных, кровных узах. Вместо эпической отстраненности возникала столь чуждая Брехту сентиментальность. Прав современный отечественный исследователь Ю. А. Клейман: театр «Юнион» «был скорее заинтересован в сюжете романа Горького, чем собственно в брехтовской пьесе» [26, с. 122].

Немецкий драматург попытался вернуть переводу пьесы изначально присущие ей стилистические и композиционные особенности, однако американские авторы постановки сопротивлялись и неохотно шли на компромисс. История сохранила интересные

подробности такого «сотрудничества». Мальц не без обиды вспоминал:

«В работе с Брехтом существовала, кроме всего прочего, одна специфическая вещь — он (как бы это помягче сказать) не мылся. Одет был все время в одни и те же кожаные куртку и кепку, а также серую рубашку, — как у простого рабочего, только из шелка. Их он тоже никогда не стирал. Поэтому сидеть рядом с ним было испытанием не из легких... Несмотря на его худую и невысокую фигуру, он орал так, что стены театра буквально сотрясались. Уже в начале первой репетиции он выпрыгнул из своего стула и вскочил на сцену, грубо толкая актеров и что-то крича им по-немецки» (цит. по: [66, р. 181]).

Известно, что новая — неаристотелевская — драма Брехта требует от постановщика особого понимания сценографического и музыкально-звукового решения. Немецкого драматурга чрезвычайно удивило, что мизансцены и костюмы не были согласованы со сценографом постановки, уже признанным мастером — Мордекаем Гореликом. В последнюю минуту без согласия сценографа была произведена русификация костюмов, что создавало впечатление лубка, дискредитируя идейную направленность и пафос пьесы. Такое решение придавало деятельности революционных рабочих характер узколокальный и даже экзотический.

Брехт потребовал заменить жизнеподобную сценографию на подчеркнuto условную: убрать лишний реквизит, поставить на сцену два огромных рояля (которые заняли половину сценического пространства), повесить экран, — одним словом, приблизить к берлинской премьере. Сам Брехт подробно сообщает свои требования:

«Сцена не должна была изображать какую-либо реальную обстановку: она, так сказать, сама выражала свое отношение к происходящим событиям — она цитировала, рассказывала, подготавливала и напоминала. В своих скупых намеках на мебель, двери и т. д. она ограничивалась предметами, которые участвовали в спектакле, то есть такими, без которых действие не могло бы развиваться или развивалось бы иначе. Система металлических труб позволяла быстро менять декорации; вертикальные трубы — несколько выше человеческого роста — были укреплены на полу сцены на различных расстояниях друг от друга; на них монтировались горизонтальные раздвижные трубы, которым можно было придать любую длину и на которых крепился холст. В промежутках между трубами висели в рамках настоящие, не бутафорские деревянные двери» [7, с. 458–459].

После вмешательства Брехта на арьерсцене был размещен большой экран, на который проецировались фотодокументы и титры к эпизодам. Световые проекции оставались на экране на протяжении всего эпизода, что позволяло использовать экран и в качестве кулисы.

Поразило Брехта и то, что световая партитура в американской постановке создавалась также без привлечения сценографа. Она была выстроена натуралистически, создавая иллюзию жизнеподобия, в то время как по замыслу немецкого драматурга зритель должен видеть осветительные приборы и высвеченные ими музыкальные инструменты. Поскольку рояли во время исполнения музыки были спрятаны в темноте, то у зрителя возникало ощущение, что для них просто-напросто не нашлось другого места. В постановке, принципиально не рассчитанной на создание иллюзии жизни на сцене, американцы использовали световые иллюзионные трюки. Так, в одном из эпизодов спектакля режиссер создавал «поэтическое» освещение октябрьского вечера — с красным закатом и выразительными подвижными полутенями.

Брехт также возмутился тем, как американцы решили его традиционные «зонги». В отличие от берлинской постановки, где музыка звучала в исполнении «живого» оркестра, а вокальные номера пелись тридцатью голосами, в Нью-Йорке певцов было гораздо меньше, а оркестр заменялся двумя фортепьяно. Особенно драматург негодовал из-за хора под названием «Партия в беде», обращенного к больной матери:

«Вставай! Ибо партия в беде.
Ты больна, но партия при смерти.
Ты слаба, но помоги нам!
Вставай! Ибо партия в беде!
<...>
Не умирай, помоги партии!
Не отстраняйся! Партия идет в бой.
Вставай, партия в беде, вставай!» [6, с. 450].

Брехт сокрушался:

«Вместо того чтобы поместить певцов или певца рядом с музыкальной аппаратурой или за сценой, режиссер заставил певцов ворваться в комнату, где лежит больная мать, и резкими жестами призывать ее прийти на помощь партии. Готовность каждого отдельного борца в час грозящей партии опасности обернулась насилем, вместо призывного клича партии, поднимающего на борьбу даже смертельно больных, получилось грубое вытаскивание из постели больной старухи» [7, с. 472].

Но и после вмешательства Брехта в постановку на сцене все еще оставалось немало бытовых предметов, а, главное, актеры стремились к созданию психологически объемных образов, что противоречило и стилистике пьесы, и попытке использования экрана с титрами: «Исполнители пытались привнести внутреннюю жизнь в характеры, которые изначально не были выписаны психологическими» [56, р. 396].

Оригинальная музыка, сочиненная немецким композитором Х. Эйслером для берлинской постановки (см.: [28, с. 48–53]), в спектакле театра «Юнион» звучала в аранжировке Джерома Моросса. Брех-

ту работа американского аранжировщика крайне не понравилась, он назвал ее «грязной», на что тот заявил, что ему приходится «извлекать музыку из грязи» [48, р. 150]. Брехт же очень ценил музыку Эйслера:

«Она удивительным образом способствовала упрощению сложнейших политических проблем, решение которых для пролетариата жизненно необходимо. Общественная значимость музыки к небольшой сценке, опровергающей обвинения в том, что коммунизм означает всеобщий хаос, сводится к тому, что она мягко, ненавязчиво заставляет внимать голосу разума. В сценке “Хвала учению”, связывающей проблему захвата власти пролетариатом с проблемой приобретения им необходимых знаний, музыка придает действию героическое и в то же время непринужденно жизнерадостное звучание. Точно так же и заключительный хор “Хвала диалектике”, который с легкостью мог бы быть воспринят сугубо эмоционально, как песнь торжества, благодаря музыке удерживается в сфере рационального» [8, с. 170–171].

Репетиции спектакля шли в атмосфере взаимной острой неприязни между Брехтом и театром. Отчаявшись что-либо объяснить американцам, он тряс перед их лицами фотографией, на которой были запечатлены восторженные зрители. «Посмотрите на них. Да они же отравлены! Это отвратительно. Как вы сможете теперь их чему-нибудь научить?!» (цит. по: [48, р. 151; 66, р. 181]). Драматург назвал все, что он видит в «Юнион», «Dass ist Scheisse» (цит. по: [55, р. 221]). Прямо во время генерального прогона, на который были приглашены те, кто финансировали постановку, «Брехт вскочил на ноги и начал рычать, “Das ist Dreck” — “Дерьмо!”» (цит. по: [66, р. 182]), после чего покинул «Юнион» навсегда, не дождавшись премьеры.

Экспериментальная — эпическая — постановка привела публику в сильное замешательство, ведь преобладающее ее большинство составляла неискующая рабочая аудитория, и спектакль сошел после всего тридцати шести показов. В это время на Бродвее гремели такие хиты, как «Тупик» С. Кингсли (687 представлений), «Воцарение зимы» М. Андерсона (195 представлений), «Порги и Бесс» Д. и Д. Хейуордов на музыку Д. Гершвина (124 представления) и даже советский водевиль В. П. Катаева «Квадратура круга» (108 представлений). Только что сошли со сцены знаковые постановки «красного десятилетия», созданные легендарным театром «Групп», — «В ожидании Лефти» и «Воспрянь и торжествуй!» по пьесам К. Одетса. Известно, что после просмотра «Лефти» Брехт назвал эту одноактовую «первой ласточкой истинно пролетарской драмы в США» (цит. по: [41, с. 115]) и даже посвятил ее автору стихотворение «Письмо драматургу Одетсу» [9, с. 480].

В спектакле «Мать» всех зрителей поражала его непривычная стилистика — большая пустая

сцена огромного помещения Гражданского Репертуарного театра, рассчитанного на 1100 зрителей, была залита ярким светом софитов, которые здесь вовсе не прятались. Многообразные декорации, помещенные на подвижные платформы, давали лишь «крайне схематичный намек» [46, р. 126] на то, что они представляли. Короткие фрагменты кинохроники и титры проецировались на экран, подвешенный на аръерсцене. А сценическое действие то и дело прерывалось революционными «зонгами», исполняемыми под аккомпанемент двух фортепьяно. Все это было так не похоже на то, что обычно шло на Бродвее.

Критики также не приняли постановку, — называли ее примитивной в своей дидактике и недостаточно наполненной эмоциями, что может означать, что во многом Брехту удалось настоять на своем, но спектакль был лишен концептуального единства. Замысел Брехта оказался не просто не понят: спектакль превратился в причудливую смесь стилей. Критики ругали постановку именно за то, что Брехту удалось добиться (например, за те моменты, когда Х. Хенри — Власова докладывала зрительному залу свою роль), и хвалили то, что было для него неприемлемо (эпизоды, в которых актриса правдоподобно проявляла нежность к сыну).

Но больше всего респектабельную американскую прессу возмутили не художественно-эстетическое новаторство Брехта и экспериментальная работа театра «Юнион», а идейное содержание постановки, его действенная агитация, своего рода семинар или даже инструктаж по тактике классово-борьбы.

Приведем выдержки из некоторых заокеанских изданий:

«Дейли миррор»: «“Мать” — никудышная пьеса, поставленная по-любительски...» (цит. по: [7, с. 480]).

«Нью-Йорк ивнинг джорнал»: «Сдается мне, они (авторы постановки. — *М. Г.*) недооценивают уровень развития своей публики. Их метод наивен, как школьная доска, ребячлив, как набор детских кубиков. “Я Пелагея Власова, — говорит старая женщина, обращаясь непосредственно к публике, — и я готовлю суп своему сыну, рабочему. Суп становится день ото дня все более жидким, и сын отказывается от него. В сыне растет недовольство, и он попадет в беду. Он читает книги”. Она могла бы с таким же успехом сообщить еще и ту интересную новость, что кошка пишется к-о-ш-к-а» (цит. по: [7, с. 480]).

«Бруклин дейли игл»: «Это следовало бы отнести к детским развлечениям, ибо это всего-навсего детский сад для коммунистических малолеток» (цит. по: [7, с. 480]).

«Нью-Йорк пост»: «Посетители премьеры, с которыми говорил ваш корреспондент, пришли на спектакль, побуждаемые одним из двух чувств: любопытством или сочувствием борьбе рабочих. В своих высказываниях они, как правило, оставляли без

внимания непривычные приемы постановки и больше касались политической темы, чем пьесы как таковой» (цит. по: [7, с. 481]).

Совсем в иной тональности о постановке «Мать» писали, естественно, леворадикальные издания США. Журнал «Нью мэссиз», акцентируя запрет пьесы Брехта в Германии, цитировал высказывание крупнейшего лидера американской Компартии и издателя газеты «Дейли уоркер» Кларенса Хаввея: «Каждый революционер и каждый рабочий-активист должен увидеть этот волнующий спектакль» (цит. по: [43]). А театральные обозреватели «Нью мэссиз» С. Берншоу назвал произведение Брехта «самой красивой и поэтической пьесой о революции, которая когда-либо появлялась в этой стране» [51]. А такие постановки, как «Мать», «нуждаются в особом внимании и заслуживают уважения со стороны каждого, кому не безразлично его будущее и будущее мира» [50]. Автор «Дэйли уоркер» М. Олгин риторически вопрошал: «Возможно ли сыграть “Капитал” Карла Маркса на сцене? Уверен, что возможно!» (цит. по: [55, р. 221]).

Для того чтобы разъяснить свою постановку и воспитать рабочую аудиторию руководство театра организовало 11 декабря 1935 г. специальный симпозиум, посвященный «Матери» — под названием «Музыка и поэзия в “Рабочем театре”». В качестве экспертов на мероприятие были приглашены известный поэт, драматург и общественный деятель Арчибальд Маклиш с докладом «Поэзия и реализм в театре», знаменитый композитор Аарон Копланд с докладом «Эйслер и музыка для театра», ведущая фигура одного из самых больших рабочих союзов в США — Международного рабочего союза женщин-текстильщиц — Фанния М. Конн с докладом «Социальная драма и образование рабочих» и авторитетный театральный критик Джон Гасснер с докладом «О театральном стиле» [44].

Парадокс: несмотря на то, что спектакль «Мать» оказался самым большим провалом в деятельности «Юнион», выдержавшим наименьшее количество представлений — всего 36 (для сравнения приведем статистику проката других постановок «Юнион»: «Грузчик» выдержала 175 представлений, «Мир на земле» — 144, «Пусть звенит победа» — 108, «Матросы из Каттаро» — 96, «Шахта» — 85, «Суровый поток» и «Маршевая песня» — 61), именно он прославил этот театр на весь мир. Постановка даже стала объектом пародии в сатирическом кабаре 1930-х «Покалывание» (“Pins and Needles”) (см.: [47, р. 131]).

Спустя годы Мальц так объяснял не сложившийся сценический «роман» театра с Брехтом: «Все дело, наверно, в том, что мы с самого начала не поняли друг друга. Театр взялся за эту пьесу, прежде всего, потому, что он (Брехт. — *М. Г.*) дал нам разрешение на ее адаптацию. Но он, скорее всего, думал, что мы просто переведем ее на английский. И естественно, он был шокирован, увидев то, что мы сделали с его текстом. <...> По этой причине его

главной задачей стало приблизить все к оригиналу. В итоге не получилась ни его пьеса, ни наша, — полное фиаско» (цит. по: [66, р. 182]).

Другой причиной провала постановки пьесы Брехта за океаном стала естественная разница в политическом и культурном макроконтексте Германии и США. В отличие от Коммунистической партии Германии (КПГ), Американская компартия никогда не была столь популярна, — даже в годы Великой депрессии. Поэтому агитпроп в Новом Свете не мог прижиться на профессиональной и коммерческой сцене, в то время как «в Германии он стал официальной эстетикой КПГ еще с 1922 года» [48, р. 143]. Даже такому высококлассному театру, как «Груп», не удалось достичь успеха в эпической спектакле, когда в 1936 г. он попытался поставить пьесу Эрвина Пискатора «Дело Клайда Гриффитса», написанную по мотивам «Американской трагедии» Т. Драйзера.

По справедливому замечанию американского исследователя, руководство «Юнион» оказалось глухо к экспериментам Брехта, а сам немецкий драматург проявил излишний нонконформизм в то время, когда его пьеса неизбежно нуждалась в адаптации при постановке в США (см.: [53, р. 19]). Лишь один критик — знаменитый Брукс Аткинсон, — в целом довольно прохладно отозвавшийся о спектакле, оказался чуток к принципиальному новаторству Брехта: «Стиль спектакля интереснее, чем драматическое содержание. <...> Обнажение механики сцены обладает освежающей искренностью. Между актерами и зрителями нет преград» [45]. Американским создателям спектакля оказался близок не эпический театр Брехта, а эстетика русского писателя, его психологизм.

Примечательно, что современный исследователь В. Е. Головчинер считает, что именно М. Горький стоит у истоков эпической драмы: «Предвосхитив Б. Брехта на несколько десятилетий, он (Горький. — М. Г.) наметил <...> те моменты в определении эпической драмы, к которым тот будет возвращаться много раз» [15, с. 49].

В письме Горькому немецкий драматург благодарно писал из Нью-Йорка 18 декабря 1935 г. (т. е. за полгода до смерти советского писателя 18 июня 1936), не посвящая его по понятным причинам в свои конфликтные отношения с американским театром:

«Уважаемый товарищ Горький, инсценировка Вашего романа “Мать”, которую я сделал зимой 1931/32 для Берлина, была 19 ноября поставлена в Нью-Йорке. <...> Что касается постановки, то она вызвала довольно большую дискуссию — о драматургическом воплощении, политическом театре и т. д. Но бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии, и даже буржуазная пресса говорила о романе с величайшим уважением как о классическом произведении» [10, с. 463–464].

По всей вероятности, русский писатель не успел ответить Брехту, — как утверждает горьковед Г. Э. Прополянис:

«Реакция Горького на это письмо неизвестна. Никаких документов, связанных с этим эпизодом инсценировки Брехтом “Матери” на Нью-Йоркской сцене, кроме приведенных выше (т. е. цитированного выше письма Брехта Горькому от 18 декабря 1935 г. — М. Г.), в Архиве А. М. Горького не обнаружено» [29, с. 489].

Однако на последовавшую вскоре смерть русского писателя, конечно же, не могли не откликнуться как немецкий драматург [10, с. 276–277], так и американские СМИ (см.: [33]). Признанный специалист в области советского театра, профессор Генри Дана, лично знавший Горького еще со времени пребывания писателя в США в 1906 г., хранитель Горьковского фонда в США (см. три письма Горького к нему: [17, с. 137–138, 229–230; 18, с. 59–60]), так отозвался на его кончину: «Смерть Максима Горького лишила нас не только великого поборника трудящихся масс и великого писателя-реалиста, описывающего жизнь народа, но и прекрасного драматурга, написавшего четырнадцать пьес, всю ценность которых мы только сейчас ощущаем» (цит. по: [12]).

И все-таки надо признать, что пьеса Брехта «Мать», как и дореволюционная повесть Горького, для американцев прочно ассоциировались с коммунистическим режимом Советского Союза и уже потому не очень-то жаловались здесь. Заокеанский критик имел полное право утверждать, 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» [49].

Справедливее утверждать, что Горький оказал существенное влияние не на американский сценический процесс, а лишь на драматургию. Безусловно, прав основатель школы американистики в ленинградском-петербургском театроведении Б. А. Смирнов:

«Несмотря на то, что его (Горького. — М. Г.) пьесы мало ставились на профессиональной сцене, они внимательно читались и послужили могучим стимулом для эволюции американской драматической литературы. Их воздействие сказалось и на “Уличных сценах” Э. Райса, и на “Пробудись и пой” (т. е. “Воспрянь и торжествуй!” — М. Г.) Кл. Одетса, и на пьесах А. Мальца» [34, с. 57, 149].

Но наибольшее влияние Горький оказал на творчество Ю. О’Нила, Л. Хеллмана и А. Миллера (например, см.: [34, с. 57, 149–155; 32, с. 132–138; 13, с. 218–219; 27, с. 860–861]). Показательно, что О’Нил, еще в юности прочитавший «На дне», назвал произведение «пьесой, которой по чистой, неподдельной мрачности едва ли не принадлежит пальма первенства» [62, р. 36]. Не поменял своего отношения к этой пьесе американский драматург и на закате жизни:

«Я не верю в особые воззвания. В действительности пьеса Горького «На дне», великая пролетарская революционная пьеса, — это более чудесная пропаганда в защиту бедняков, чем любая из написанных пьес, просто потому, что в ней отсутствует пропаганда, но просто показана жизнь людей, как они есть — истина в категориях человеческой жизни» [52, р. 61].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов П. Американская драматургия (О современном кризисе, расовой проблеме и войне) // Иностранная книга. — 1934. — № 4. — С. 36–40.
2. Березарк И. Первые пьесы Горького на западной сцене // Театр. — 1937. — № 3 (июнь). — С. 63–67.
3. Боброва Е. И. Критические отзывы американской печати 1907 г. о повести «Мать» // М. Горький. Материалы и исследования. Сб. III. — М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. — С. 391–403.
4. Брехт Б. [Отклик на юбилей Максима Горького] // Литература мировой революции. — 1932. — № 9–10. — С. 151.
5. Брехт Б., Эйслер Х., Вейсенборн Г. Мать / пер. с нем. С. М. Третьякова // Интернациональная литература. — 1933. — № 2. — С. 35–59.
6. Брехт Б. Мать / пер. с нем. С. М. Третьякова // Брехт Б. Театр: в 5 т. — М.: Искусство, 1963. Т. 1. — С. 397–457.
7. Брехт Б. Примечания [к «Матери»] / пер. с нем. Н. Манушина // Брехт Б. Театр: в 5 т. — М.: Искусство, 1963. Т. 1. — С. 458–492.
8. Брехт Б. Об использовании музыки в эпическом театре / пер. с нем. Е. Михелевич // Брехт Б. Театр: в 5 т. — М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. — С. 164–173.
9. Брехт Б. Театр (Пьесы, статьи, высказывания): в 5 т. — М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. — 527 с.
10. Брехт Б. О литературе. — М.: Художественная литература, 1988. — 525 с.
11. Брустин Р. Идеи художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М.: МХТ, 1999. — С. 53–66.
12. Гарри Дана о драматургии Горького // Интернациональная литература. — 1936. — № 12. — С. 221–223.
13. Гладышева К. А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: в 4 ч. — М.: Просвещение, 1986. Ч. 3: Театр Западной Европы и США (1917–1945). — 255 с.
14. Голд М. Второй американский Ренессанс (Речь на IV Конгрессе американских писателей) // Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 2. — М.: Прогресс, 1982. — С. 161–170.
15. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. — Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. — 320 с.
16. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. «Мать». Рассказы. Очерк (1906–1910). — М.: Наука, 1970. — 512 с.
17. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 14. Письма (1922 — май 1924). — М.: Наука, 2009. — 822 с.
18. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 15. Письма (июнь 1924 — февраль 1926). — М.: Наука, 2012. — 966 с.
19. Громов Н. Н. Проблемы сценографии реалистической драмы в творчестве американского художника театра М. Горелика // Актуальные вопросы современного университетского образования (Материалы VIII Российско-американской научно-практической конференции 17–19 мая 2005). — СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — С. 443–445.
20. Егорова Ю. М. Сравнительный анализ американской и итальянской редакций повести Максима Горького «Мать» // *Conservatoria Litteraria / Międzynarodowy Rocznik Naukowy: Aktualne problemy komparatystyki. Teoria i metodologia badan literaturoznawczych. Siedlce — Banska Bystrica*, 2010. — С. 151–171.
21. Жадов В. «Мать» Горького в творчестве Б. Брехта // Русская классика и мировой театральный процесс. — М.: ГИТИС, 1983. — С. 61–66.
22. Касторский С. В. «Мать» М. Горького. Творческая история повести. — Л.: Художественная литература, 1940. — 224 с.
23. Касторский С. В. Из истории создания повести «Мать» (О первоначальном тексте повести) // М. Горький. Материалы и исследования. Сб. III. — М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. — С. 288–360.
24. Киреева И. В. Горький и американский театр 30-х годов // Горьковские чтения (Материалы конференции «А. М. Горький и театр», 1976). — Горький: Волго-Вятское книжное издание, 1977. — С. 164–170.
25. Киреева И. В. Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20–30 годы) // Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сборник научных трудов). — Горький: Издательство Горьковского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, 1982. — С. 3–17.
26. Клейман Ю. А. Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния // Немецкая драматургия на мировой сцене XX — XXI веков (Материалы Международной научной конференции 23–25 апреля 2015 г.). — СПб.: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2016. — С. 117–128.
27. Коренева М. М. Драматургические параллели в русско-американском ключе // История литературы США. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. VI. Кн. 2: Литература между двумя мировыми войнами. — С. 842–862.
28. Назарова В. Т. Ганс Эйслер — Бертольд Брехт. Творческое содружество. — Л.: Советский композитор, 1980. — 104 с.
29. Прополянис Г. Э. Максим Горький и Бертольд Брехт (к истории инсценировки повести М. Горького «Мать») // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения-2002 (Материалы Международной конференции). — Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2004. — С. 484–489.
30. Пьесы А. М. Горького на зарубежной сцене: 1902–1967 (Указатель) / Составитель Ф. Крымко. — М.: Типография Министерства культуры СССР, 1968. — 34 с.
31. Райх Б. Горький и Брехт / пер. с нем. Г. Бергельсон // Звезда. — 1961. — № 6. — С. 183–189.
32. Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. — Л.: Искусство, 1978. — 247 с.
33. Скороходов М. В. Болезнь и смерть Горького в зеркале американских СМИ // Мировое значение М. Горького (Аннотации научных докладов конференции, посвященной 150-летию со дня рождения писателя). — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — С. 71–72.
34. Смирнов Б. А. Театр США XX века. — Л.: ЛГИТМиК, 1976. — 254 с.
35. Сохряков Ю. О закономерностях восприятия творческого наследия М. Горького литературно-критической мыслью США XX в. // Взаимодействие культур СССР и США. XVIII — XX вв. — М.: Наука, 1987. — С. 153–161.
36. Толоконникова И. В. Пьеса М. Горького «Враги» на американской сцене // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX вв. (Межвузовский сборник научных трудов). — Горький: Горьковский государственный педагогический институт им. М. Горького, 1981. — С. 16–24.
37. Толоконникова И. В. Пьеса М. Горького «Враги» на американской сцене // М. Горький и современная советская литература (Межвузовский сборник). — Горький: Изд-во ГГУ, 1983. — С. 50–58.

38. Третьяков С. М. Драматург-дидакт (О пьесе Б. Брехта «Мать») // Интернациональная литература. — 1933. — № 2. — С. 116–118.
39. Туркина Л. Н. Вклад Тизтр Юнион в американскую социальную драму 30-х годов // XXX Герценовские чтения. Литературоведение. (Научные доклады). — Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1977. — С. 75–78.
40. Фортунатова В. А. Сценическая обработка Бертольдом Брехтом романа А. М. Горького «Мать» // Горьковские чтения (Материалы конференции «А.М. Горький и театр», 1976). — Горький: Волго-Вятское книжное издание, 1977. — С. 157–163.
41. Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М.: Радуга, 1988. — 352 с.
42. Юрьева Л. М. М. Горький и передовые немецкие писатели XX века. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. — С. 125–154.
43. Advertisement [‘Mother’] // *New Masses*. — 1935. — 3 December. — P. 27.
44. Advertisement // *New Masses*. — 1935. — 10 December. — P. 28.
45. Atkinson B. “Mother” Learns and Teaches the Facts of Life at the Theatre Union in Fourteenth Street // *New York Times*. — 1935. — 20 November. — P. 26.
46. Bordman G. *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969*. — NY; Oxford: Oxford University Press, 1996. — 472 p.
47. Bouland P. *The Hooded Eagle: Modern German Drama on the New York Stage*. — Syracuse: Syracuse University Press, 1968. — 299 p.
48. Bradley L. *Brecht and Political Theatre: “The Mother” on Stage*. — Oxford: Clarendon Press, 2006. — 261 p.
49. Brown J. M. A Drama of Soviet Russia // *New York Evening Post*. — 1929. — 14 December. — P. M9.
50. Burnshaw S. The Theatre Union Produces “Mother” // *New Masses*. — 1935. — 3 December. — P. 28.
51. Burnshaw S. A Letter to “Artef” // *New Masses*. — 1936. — 25 February. — P. 28.
52. *Conversations with Eugene O’Neill* / Ed. by Mark W. Estrin. — Jackson; London: University Press of Mississippi, 1990. — 282 p.
53. Fletcher A. The Theatre Union’s 1935. Production of Brecht’s “The Mother”: Renegade on Broadway // *Brecht, Broadway and United States Theatre* / ed. by C. Westgate. — Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007. — P. 2–23.
54. Gassner J. Introduction: European Drama in the American Theatre // *Twenty Best European Plays on the American Stage*. — NY: Crown Publ., 1957. — P. 7–26.
55. Goldstein M. *The Political Stage: American Drama and Theatre of the Great Depression*. — NY: Oxford University Press, 1974. — 482 p.
56. Gorelik M. *New Theatres for Old*. — NY: E. P. Dutton and Company, 1960. — 553 p.
57. Gorky M. *Mother* // *Appleton’s Magazine*. — 1906. — Vol. VIII, No. 6 (December). — P. 720–736; 1907. — Vol. IX, No. 1 (January). — P. 85–99; No. 2 (February). — P. 205–218; No. 3 (March). — P. 320–335; No. 4 (April). — P. 448–467; No. 5 (May). — P. 622–639; No. 6 (June). — P. 752–768.
58. Gorky M. *Mother*. — NY: D. Appleton and Company, 1907. — 499 p.
59. Helen Henry // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения 21.04.2018).
60. Maxim Gorky // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения 21.03.2018).
61. Rabkin G. *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties*. — Bloomington: Indiana University Press, 1964. — 322 p.
62. *Selected Letters of Eugene O’Neill* / ed. by Travis Bogard and Jackson R. Bryer. — New Haven; London: Yale University Press, 1988. — 800 p.
63. Taylor K. M. *People’s Theatre in Amerika*. — NY: Drama Book Specialists, 1972. — 332 p.
64. The Theatre Union // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения 25.03.2018).
65. Theatre Union, Inc. // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения 25.03.2018).
66. Williams J. *Stage Left*. — NY: Charles Scribner’s Sons, 1974. — 278 p.