

Mikulášek, Miroslav

(1925-1928)

In: Mikulášek, Miroslav. *Пути развития советской комедии 1925-1934 годов*. Izd. 1-oe Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, pp. 11-90

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119362>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

(1925—1928)

1

Историю советской комедии нужно, конечно, рассматривать как неразрывную составную часть истории советской литературы вообще, в тесной связи с поступательным историческим движением всего советского общества.

Задачи, которые в разное время партия ставила перед всей литературой, касались в равной мере и комедии.

В сложной ситуации 20-х годов с ее напряженной экономической и классовой борьбой, в период осуществления культурной революции партия ставила перед писателями задачу — создать литературу, проникнутую коммунистической идейностью, помогающую партии в трудном деле социалистического преобразования страны. На съездах партии уделяется в это время много внимания вопросам печати, агитации и пропаганды, всячески побуждается и поддерживается рост коммунистического влияния на широкие массы народа.

В этом чрезвычайно важном деле партия видит в театре своего помощника, обладающего непосредственными возможностями влияния на массы. Резолюция XII съезда РКП(б), состоявшегося в апреле 1923 года, содержит даже специальный пункт, посвященный театру, которому партия отводит ответственную роль в проведении культурной революции: „Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса...“^{?)} Это была конкретная программа для театра.

В происходящей на идеологическом фронте борьбе между капитализмом и социализмом партия умно, тонко и бережно управляла всем процессом возникновения новой литературы, обслуживающей культурно-политические потребности молодого пролетарского государства. Это была чрезвычайно трудная задача в сложных условиях тогдашнего общественного расслоения, когда усиливающиеся элементы сменовеховской идеологии новой, нэповской буржуазии пытались проникнуть в область искусства, когда появлялись троцкистские „теории“, доказывающие невозможность создания социалистической культуры и литературы, когда существовал ряд литературных групп с разнообразнейшими творческими установками вплоть до прямо враждебных революции, когда отряд пролетарских писателей был еще слишком маленьким, и их творчество требовало помощи, поддержки и заботы. Тогда же встала и проблема перевоспитания старой художественной интеллигенции. В отношении к талантливым писателям, так называемым „попутчикам“, партия требовала

^{?)} КПСС в резолюциях..., ч. 1, Гос. изд. полит. лит., 1953, стр. 740.

бережного товарищеского отношения, способствующего преодолению ими известной ограниченности мировоззрения, буржуазных предрассудков.

Замечательным примером вмешательства в литературную борьбу, сыгравшим значительную, плодотворную роль в дальнейшем развитии советского искусства, явилась резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года „*О политике партии в области художественной литературы*“.

В этом историческом документе четко определены проблемы конкретной литературно-политической ситуации и даны точные указания для их решения. На основе глубокого анализа тенденций развития современного искусства здесь выработаны и сформулированы принципы, которыми нужно было руководствоваться, управляя сложным процессом возникновения нового пролетарского искусства. Партия смело выдвинула принцип свободного художественного соревнования в данной области, в процессе которого должен выработаться новый художественный „стиль, соответствующий эпохе“. Этим партия подчеркивала свою ориентацию на творческие искания, на поиски такой литературной формы, которая отвечала бы формирующейся революционной действительности.

Речь шла о том, чтобы создать искусство, которое отобразило бы все эти принципиальные сдвиги действительности, новое, революционное содержание общественной жизни, искусство, которое положило бы начало огромной эпохе будущего социалистического искусства. Вбирая в себя и творчески ассимилируя художественный опыт предшествующих культурных эпох, великие традиции классики, искусство новой эпохи в то же время пыталось выразить свое особое художественное понимание и художественное видение небывалой в истории действительности. Новое содержание требовало новой формы. Она рождалась медленно, в неустанных поисках, порой сохраняла следы старой формы, но искусство социалистического реализма являлось искусством прежде всего глубоко новаторским.

Резолюция партии, являющаяся, по существу, целой конкретной программой действия для советской литературы, которая становилась „литературой... борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян...“, оказала неоценимое, плодотворное влияние и на развитие советской драматургии, советского театра.

В мае 1927 года состоялось партийное совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б). Основные указания ЦК из резолюции от 1925 года были применены к области театрального строительства. Таким образом была конкретизирована политика партии и в области театра.

На совещании было определено направление, в котором должен был развиваться театр: он должен был быть в высочайшей мере агитационным. Была определена линия на сохранение старых театров и учреждений, признавалась необходимой „посильная помощь новым театрам, и благоприятный нейтралитет по отношению ко всякому добросовестному художественному усилию, в каких бы формах оно ни старалось выразить новое содержание“ (А. В. Луначарский, „*Итоги театрального строительства*“).⁸⁾ Это была правильная ориентация, на долгое время определившая развитие советского театра, ориентация на творческие, новаторские искания на основе глубокой идеи, — на создание новых театральных форм, которые соответствовали бы потребностям современности.

⁸⁾ *Пути развития театра*, М.—Л. 1927, стр. 29.

Большое внимание было уделено также театральной критике. Ее задачи определялись необходимостью решительной борьбы против вредных драматических произведений, культивирующих проявления буржуазных упадочнических настроений, и всякой поддержкой произведений, отражающих характерные черты эпохи социалистического строительства и насыщенных духом классовой борьбы.

Много интересного было в дискуссионных выступлениях и резолюциях совещания относительно драматургии и репертуарной политики. Совещание подчеркивало необходимость репертуара, „ставящего актуальные вопросы текущего периода“, произведений, „насыщенных содержанием, соответствующим мировоззрению пролетариата (пролетарской драматургии)“⁹⁾ т. е. ориентировало драматургов и театры на создание произведений, отражающих современность.

„В предъявлении требований к современной пьесе, — писалось в резолюции, — необходимо иметь в виду, что борьба с попытками огульного и злостного искривления советской действительности не должна сводиться к позиции казенного благополучия“¹⁰⁾

Этот вопрос косвенно касался сатиры, сатирической комедии, сосредоточивающейся на отрицательных явлениях действительности. Решительно выступая против разного рода искажений действительности в художественных произведениях, совещание в то же время предостерегало от возможной крайности — представлять действительность в приукрашенном, приглаженном виде.

Таким образом, партия выработала свою ясную художественно-политическую линию в области драматургии и театра.

2

Молодой советской литературе пришлось развиваться в сложных условиях острой классовой борьбы. В ее становлении сыграла свою роль совокупность многих обстоятельств, в том числе и само освобождение революцией огромной творческой энергии и умная литературная политика партии с ясно сформулированной программой, которая обеспечила замечательный художественный размах советской литературы.

Партия постоянно побуждала писателей к серьезной художественной и политической работе над собой, учила их проникать в суть политической проблематики, понимать сложность общественно-политической ситуации, классовой борьбы.

Молодая зарождающаяся литература, в лице лучших представителей, данных партии и ее делу — стремилась правдиво отобразить и выразить грандиозную ломку старого мира и рождение нового. Постепенно появлялись замечательные произведения: „Падение Даура“ А. Малышкина (1921), „Бронепоезд 14-69“ (1921) Вс. Иванова, „Чапаяев“ (1923), „Мятеж“ (1925) Д. Фурманова, „Железный поток“ (1924) А. Серафимовича, „Цемент“ (1925) Ф. Гладкова, революционные и сатирические стихи В. Маяковского и др.

Свое внимание писатели в это время сосредоточивали главным образом,

⁹⁾ *Пути развития театра*, М.—Л. 1927, стр. 486.

¹⁰⁾ Там же, стр. 486.

на событиях только что закончившейся гражданской войны, рисовали картины героических сражений пролетариата за революцию. Но начинали также обращаться и к тематике современного дня, периода восстановления народного хозяйства. И постепенно она выступила на первый план. С первых же лет существования советской власти большую роль в борьбе против врагов, империалистических интервентов и белогвардейцев — играла сатира, позднее и сатирическая комедия. Народ смеялся над врагами и смех выражал его уверенность в своих силах.

Сатира в это время имеет большой удельный вес в творчестве М. Горького, Д. Бедного, В. Маяковского. Д. Бедный в своих баснях и сатирических стихотворениях, В. Маяковский в „*Мистерии-буфф*“, в стихах и плакатах, „*Окнах РОСТА*“, насыщенных сатирическим пафосом, М. Горький в своем сценарии „*Работяга Словотек*“ (1920) — все они боролись против отживающего мира, бешено цепляющегося за жизнь, и против пережитков прошлого, мешавших строительству нового общества.

Хотя в сатирических вещах этих писателей, прокладывающих дорогу советской литературе, содержался большой, плодотворный опыт, намекающий во многом характер новой сатиры, трудным было начало пути советской комедии, рубеж развития которой относится, по существу, лишь к середине 20-х годов.

Напряженная борьба на идеологическом фронте — в литературе и искусстве — осложняла этот процесс рождения новой комедии.

Рождение советской комедии осложнялось в те времена положением теории драмы, неясной трактовкой ею разных теоретических вопросов. Имели хождение различные буржуазные идеалистические теории. Марксистское понимание проблем комедийного искусства в середине 20-х годов еще не было выработано и комедийная практика во многом пробиравалась ощупью. Советская комедия, однако, по своей идейной сущности резко расходилась с современной формалистической теорией комического. Эта теория давала о себе знать в книге В. Волькенштейна „*Драматургия*“ (вышедшей в 1923 году и переиздаваемой с дополнениями в 1929, 1937, 1960 гг.).

В своих выводах В. Волькенштейн опирался на идеалистическую эстетику французского философа Анри Бергсона и вопросы, связанные с комедией, решал вполне в духе его идеалистической теории. Вслед за Бергсоном он видел основные моменты, определяющие комедийный характер произведения, в несовместимости смеха с большим душевным волнением. „Смешная борьба, — писал он в своей книге, — не должна вызывать сострадания“.¹¹⁾ И в другом месте: „Комедийное действие не должно нас волновать глубоко“. Это утверждение, повторяющее мысль А. Бергсона — „смех несовместим с душевным волнением“, отстраняющее комедию от решения глубоко волнующих человеческих тем, являлось глубоко ошибочным, опровергаясь самой практикой мирового комедийного искусства. Бессмертные произведения великих комедиографов прошлого (Шекспира, Мольера, Лопе де Вега, Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрин, Чехова и др.) глубоко волновали и волнуют людей правдой поставленных жизненных проблем, правдой переживаемых героями чувств; их смех обладает широкой гаммой оттенков, непосредственно задевающих сердце и мысль человека.

Ошибочное понимание В. Волькенштейна в этом вопросе вытекало из

¹¹⁾ В. Волькенштейн, *Драматургия*, изд. „Новая Москва“, 1923, стр. 147.

слишком общего рассуждения о комедии, при котором автор не разграничил разновидности комедии в пределах самого жанра. Канонизация, одностороннее обобщение по своему характеру комедии-шутки, лишенной, конечно, „большого душевного волнения“, не дает права исключать из других комедийных форм, заключающих в себе разнообразные эмоциональные оттенки, критические тенденции сатирического или юмористического характера.

Исходя из понимания комедийной борьбы как реализации системы определенных сюжетных приемов, Волькенштейн делал вывод, что „борьба жалкая, нелепая, унижительная, шутовская (притом не жестокая) — таков чистый тип комедийной борьбы“.¹²⁾

Для Волькенштейна в то время характерно принижение значения комедийной борьбы, выхолащивание идейного, жизненного содержания из комедии и замена его характерными, по его мнению, стабильными конструкциями определенных сценических положений.

Не выходили за эти пределы и его рассуждения об особенностях комедийных характеров. Освободив их от какой-либо серьезной душевной жизни, он заявлял, что „герой комедии есть слепец либо бессовестный и не слишком опасный негодяй“.¹³⁾ Ясно, что такое толкование проблемы естественно привело Волькенштейна к выводу, что „... навряд ли можно считать комедийные персонажи «типами» определенной среды, подобными типам реалистической драмы. Поскольку комедию чистого стиля характеризует борьба сплошь неумелая и неблагородная, персонажи комедии — не типы, а карикатуры, и тем ярче комедия, чем карикатурнее персонажи. Трагедия изображает максимально одаренных людей, комедия — наиболее низких (притом не слишком опасных) и неловких“ (стр. 154—155).¹⁴⁾

Эти суждения были выражением явной недооценки самого жанра комедии, отрицания его самостоятельности („комедия является пародией трагедии“ и производит „впечатление нереальное“). Концепция Волькенштейна вытекала из чрезмерной генерализации одного типа сатирической комедии (с одними лишь отрицательными персонажами), по его словам комедии „чистого жанра“. Такое обобщение, сохраняющееся и в последующих изданиях „*Драматургии*“ и игнорирующее вклад советских комедиографов в решение данной проблемы, не намечало перспектив для развития советской комедии.¹⁵⁾ Теории Волькен-

¹²⁾ Там же, стр. 149.

¹³⁾ Там же, стр. 155.

¹⁴⁾ Это положение особенно не отличалось от тезисов Д. В. Аверкиева, беллетриста, драматурга реакционного направления, пытающегося в конце XIX века в своем компилятивном „критическом рассуждении“ „*О драме*“ принизить общественное значение комедии. По его мнению комедия также „стремится к изображению пошлых действий душевно пошлых людей. Главное обстоятельство ее действия — лжестрадание, т. е. мнимое себялюбивое страдание, претендующее на наше сострадание, но встречаемое смехом: оно должно быть безболезненно“ (Д. Аверкиев, *О драме*. С.—Птб. 1893, стр. 334).

¹⁵⁾ В исправленном и дополненном четвертом издании „*Драматургии*“ (Советский писатель, М. 1960), в VIII разделе о „*Комедии и фарсе*“ В. Волькенштейн пересматривает многие свои прежние взгляды. Он уже отрекся от своего прежнего безоговорочного заимствования теоретической системы Бергсона в понимании природы комедийного жанра. Он поправляет многие свои выводы и формулировки, порывает с неточностями. Изложение, ограничивающееся изучением типа сатирической комедии с одними отрицательными персонажами („чистого жанра“), по-прежнему не затрагивает большой новаторский опыт советской сатирической комедиографии в течение ее 40-летнего развития, и в этом отношении познавательная ценность критериев Волькенштейна несколько ограничена.

штейна были основаны не на изучении соотношения комедии с жизнью, с реальной действительностью — а на манипуляциях с элементами формы художественного произведения, притом формы выхолощенной, мертвой и совершенно изолированной от идейного содержания.

Эклектические выводы Волькенштейна повторяли во многом теорию А. Бергсона, родоначальника понимания комедии как „чисто механического сцепления происшествий из человеческой жизни“, образующего иллюзию жизни. Такое понимание отвергает активное вмешательство искусства в жизнь: „Жизнь не поддается переделке. Ее можно только наблюдать“, — категорически заявляет А. Бергсон.¹⁶⁾ Он отрицает всякое познавательное значение комедии; признает за ней лишь способность скольжения по поверхности жизненных явлений. „Проникнуть слишком глубоко в человеческую личность, — пишет он в своем трактате *«Смех»*, — связать внешние действия с очень глубокими внутренними причинами, значило бы ослабить и даже вовсе принести в жертву все, что есть смешного в этом действии“.¹⁷⁾

В конечном итоге бергсоновских идей вырисовывается теория, ориентирующая комедию на аполитичное, неглубокое и поверхностное искусство, которое должно не волновать изображенными общественными пороками, а лишь безобидно смешить. Комедийные герои являются для него не реальными людьми, а марионетками, которые автоматически приводятся в движение сцеплением устойчивых комедийных положений, приемов и т. п.

Постепенно он подводит свою теорию к логическому выводу, вытекающему из его идеалистической, агностической философской концепции. отождествляя логику комического с логикой сновидения, Бергсон связал категорию комического с областью иррационального мира.

Для молодой, развивающейся советской комедии, эти насквозь идеалистические, формалистические теории, разоружающие ее и толкающие на ложную дорогу аполитичного, бессодержательного искусства, были совершенно неприемлемы.

Партия, вдохновляющая своими идеями все советское искусство, ориентировала и советскую комедию прежде всего на правдивое изображение действительности, учила ее не заменять жизнь схемой. И уже в ранний период (первой половины 20-х годов) развития советской комедии в ней бурлила сама жизнь, которая отвергала все каноны, которая не подчинялась сочиненным кодексам правил.

Ищущая, порой и экспериментирующая советская комедия развивалась по своим внутренним законам, в тесном соотношении с жизнью, которая ей сама подсказывала и темы, и богатство человеческих судеб и разнообразие художественных красок.

Принципы и теории формалистов находились в прямом противоречии с четкими идейными установками партийной и передовой театральной критики.

Выдающимся деятелем в области литературы и культуры в 20-е годы, в ту пору, когда зарождалась и крепла советская драматургия, являлся А. В. Луначарский, первый народный комиссар просвещения, один из активнейших проводников линии партии в области культурного строительства. Огромна

¹⁶⁾ Анри Бергсон, *Собрание сочинений*, т. V, С.—Птб. 1914, стр. 188.

¹⁷⁾ Там же, стр. 189.

была его работа для молодого советского театра, до сих пор по-настоящему не оцененная.

В своих многочисленных статьях и книгах А. В. Луначарский уделял большое внимание интересовавшим его, как драматурга и зоркого критика, проблемам советской драматургии. Ряд его выступлений посвящен вопросам возникновения новой, советской сатиры, советской комедии.

В его страстной статье „Будем смеяться“, написанной в 1920 году, впервые прозвучал призыв создавать сатирические театры, создавать советскую сатиру. „Я часто слышу смех, — пишет А. В. Луначарский. — Мы живем в годной и холодной стране, которую недавно рвали на части. Но я часто слышу смех, я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или перед веселой кинолентой. Я слышал раскатистый хохот и там, на фронте, в нескольких верстах от места, где лилась кровь.

Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех есть признак силы. Смех не только признак силы, но сам — сила. И раз она у нас есть, надобно направить ее в правильное русло“.¹⁸⁾

В то время, когда современная советская сатира была все же еще слаба по сравнению с теми большими задачами, которые стояли перед ней, А. В. Луначарский, исходя из потребностей революционной действительности призывал „не выпуская меча из одной руки, в другую... взять уже тонкое оружие — смех“.¹⁹⁾

В борьбе против врага он является грозным оружием. „Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв, — пишет А. Луначарский. — Смех дерзок, смех кощунственен, смех убивает ядом отравленных стрел“.²⁰⁾

Статья А. В. Луначарского — программная статья, направляющая оружие смеха в нужную сторону.

Луначарский постоянно следил за успехами комедии. Он приветствовал появление всех значительнейших комедий, давал их анализ, показывал их недостатки, особенности, преимущества, задумывался над проблематикой комедийного жанра.

Если посмотреть его рецензии на комедийные спектакли середины 20-х годов, то из его высказываний явствует, с какими требованиями и критериями он приступал к комедии и что от нее ожидал. Показательными в этом отношении являются его замечания о „Воздушном пироге“ и „Мандате“. Не касаясь пока конкретного содержания его суждений об этих произведениях, можно проследить его принципиальную позицию. Он высказывался прежде всего за проникновение настоящей жизни в комедию, хотел, чтобы со сцены „пахнуло современным бытом“, вел комедиографов к тому, чтобы их искусство опиралось на глубокие знания, „настоящее наблюдение жизни“, „настоящее чутье к действительности“, а не на вычитанное из книг. Он хотел, чтобы писатели-комедиографы создавали правдивые типические комедийные образы и требовал их глубокой психологической мотивировки, осуждал дешевой эффектность комедийных положений, целью которых является лишь

¹⁸⁾ А. В. Луначарский о театре и драматургии. Искусство, М. 1958, т. 1, стр. 186.

¹⁹⁾ Там же, стр. 187.

²⁰⁾ Там же.

рассмешить зрителя. В этом отношении он призывал противостоять попыткам буржуазии сделать театр только местом развлечения. Мысли Луначарского о комедии, высказанные им в его статьях по драматургии, имели большое значение для советской комедиографии.

Постоянный интерес к вопросам развития советской сатиры проявлял и М. Горький. Еще будучи за границей, Горький чувствовал необходимость критически и самокритически настроенного смеха: „... я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, построенным ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтоб жить лучше, чем живем, и достаточно много страдали, чтоб иметь право посмеяться над собой“, — писал Горький в письме от 1924 года В. Каверину.²¹⁾

Горький настойчиво побуждал литераторов пользоваться этим правом. „Многие из вас любят «мораль пущать», — писал Горький из Сорренто (17 июня 1926 года) рабкорам «Правды». — Это занятие не очень полезное. Лучше бейте смехом. А суровое слово должно звучать кратко, как удар“ (разрядка моя — М. М.).²²⁾ В то же время Горький подчеркивал, что необходимо товарищески относиться к тем, „которым очень трудно живется и которыми еще не понято, как огромны требования нынешнего исторического дня“, поскольку они все же стремятся пробиться к правильному пониманию совершающихся в жизни перемен.

Беспощадное освещение „фактов отрицательного характера“ („а у нас пока еще преобладают — как везде в мире“), продиктованное пафосом ненависти ко всему плохому, считал Горький одной из первостепенных задач советских писателей-сатириков. Однако, обращая внимание писателей на сатирические формы, Горький одновременно намечал более широкую программу изображения жизни: в советской действительности „настоятельно необходимо отмечать, освещать, изображать все то качественно важное, новое, «положительное», что в ней неуклонно растет“.²³⁾ Это указание можно воспринять как сложное, чрезвычайно ответственное задание писателю-сатирику: даже и в сатирических целях не забывать о положительных сторонах жизни.

Не только его отдельные высказывания о значении смеха и сатиры, но и само творчество Горького-художника в советскую эпоху („Жизнь Клима Самгина“, „Достигаев и другие“, „Сомов и другие“ и др.) многообразием использованных средств сатирического осмеяния и разоблачения способствовало развитию советской сатирической литературы, явилось одним из факторов становления социалистического искусства и в этой области.

И законченные сатирические формы (сценарий „Работяга Словоотков“, статьи-памфлеты и фельетоны конца 20-х и начала 30-х гг.) и разнообразие элементов и приемов сатиры, имеющих в произведениях Горького несатирических по своему общему характеру, намечало богатые и оригинальные возможности сатирической трактовки избранной темы.

По разным газетным, журнальным статьям и книгам передовых деятелей искусства, посвященных театру и рождающейся драматургии — вырисовывается правильная линия марксистской критики и в области комедии. К тем,

²¹⁾ Знамя 11 (1954) 165.

²²⁾ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24, стр. 262.

²³⁾ Там же, стр. 420 (*О начинающих писателях*).

кто стоял на позициях идейного искусства, принадлежал Б. Ромашов, один из первых советских драматургов, театральный критик П. Марков и многие другие.

Б. С. Ромашов оказался терпеливым и настойчивым борцом за создание настоящей советской комедии в середине 20-х годов. Тонко чувствующавший пульс времени со всей сложностью его общественных отношений, он выступал сначала в качестве театрального критика. В своих статьях (напечатанных им в журналах и газетах „Новый зритель“, „Искусство трудящимся“, „Известия“, „Художник и зритель“ и др.), прислушиваясь к требованиям новой аудитории, он боролся за слияние театра с революцией. Он внимательно следил за состоянием репертуара и оценивал как высоко положительное явление резко выразившуюся склонность современной драматургии и театра к отражению окружающего быта. Уже в первых своих статьях, посвященных театральному искусству, Б. С. Ромашов уделял большое внимание волновавшим его вопросам сатиры и комедии. Свои выводы он строил на основе тщательного анализа современной комедийной продукции; ее он характеризовал как „преддверие новой комедии, которая так необходима современному театру“.²⁴⁾

Он радостно приветствовал рождение „Московского театра Сатиры“ (в 1924 году): „Потребность в здоровом смехе, — писал Б. Ромашов, — в сатирическом изображении отрицательных уголков нашего быта, в проникновении на сцену новых комедийных образов, новых положений, словечек и острот, которые носятся в воздухе, или сидят в газетном фельетоне, находит здесь свое место и удачное применение в жанре бытовых обозрений, водевилей, скетчей и сенок“.²⁵⁾

Он положительно отзывался о ревю „Москва с точки зрения“ (которым открылся Театр Сатиры), насыщенном „большим юмором“, „острой солью“, именно за то, что оно „далеко ушло от того мещанского квазиостроумия, которое просачивалось на наши эстрады и цирковые манежи“.²⁶⁾

Б. Ромашов призывал к сатире, к новой, советской обличительной комедии больших масштабов и глубоко жизненных образов, полной настоящего социального юмора, победного смеха, дающей сочный, веселый, злободневный спектакль. Он ратовал за создание реалистической, идейной, обличительной комедии, борющейся с отрицательными сторонами советской действительности, комедии остро схватывающей злободневность.

Конечно, на первых порах не было полной, законченной системы в понимании проблем новой комедии. Теория рождалась одновременно с художественной практикой комедиографов, которые своими произведениями прокладывали дорогу формирующейся большой советской комедии.

Понимание комедии как оружия в руках пролетариата, ориентация на создание общественно-значительной комедии, отражающей реальную действительность, тонко и непосредственно реагирующей на ее изменения, ориентация на создание комедии глубоко идейной, сатирической, обличительной, борющейся за победу нового мира — так определялось основное направление исканий в этой области.

²⁴⁾ Б. Ромашов, *Театральные очерки. Художник и зритель* 6—7 (1924) 23.

²⁵⁾ Там же, стр. 22—23.

²⁶⁾ Там же, стр. 23.

Наряду с романтически-революционной пьесой (с условно-символическими образами — „*Легенда о Коммунаре*“ [1919] П. Козлова), агитками (П. Арский „*За Красные Советы*“ [1920]), социально-бытовой реалистической драмой („*Захарова смерть*“ [1920] А. Неверова, „*Марьяна*“ [1918] А. С. Серафимовича), историко-романтической пьесой („*Сплошный зык*“ [1920] Ю. Юрьина, „*Фома Кампанелла*“ А. Луначарского) — со времен революции развивается и комедия (лубочные пьесы — А. В. Луначарский „*Сказание о том, как Иван-дурак умным стал*“ [1920]; сатирическая агитка — одноактная комедия А. С. Серафимовича „*Именины в 1919 году*“, сатирический сценарий М. Горького „*Работяга Словоотеков*“ [1919], агитки В. Маяковского и др.). Все они заложили основу дальнейшего развития советской драматургии.²⁷⁾

Своеобразным прологом развития всей советской драматургии, одновременно и „прообразом настоящей театральной революционной сатиры“ (Луначарский²⁸⁾) явилась „*Мистерия-буфф*“ В. В. Маяковского (написанная в 1918 году и поставленная в ноябре того же года Вс. Мейерхольдом).

В гармоничном единстве сочетается в пьесе, по определению самого автора, „героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи“. „*«Мистерия-буфф» — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием, — писал В. Маяковский. — Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней. Стих «Мистерии-буфф» — это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты. Действие «Мистерии-буфф» — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей, — миниатюра мира в стенах цирка“.²⁹⁾*

Символически изображенное путешествие после всемирного потопа „семи пар нечистых“ — пролетариев, через испытания и страдания прокладывающих себе дорогу к „земле обетованной“ коммунизма, в образной форме, в конденсированном виде передает исторический процесс совершающейся революции, борьбы рабочих за освобождение человечества.

Смелая, художественно выразительная форма этой первой пьесы Октября отличается синтетическим изображением революции в аллегорически-условных и в конкретно-социальных образах. Она несла в себе большие творческие возможности развития советской драматургии в направлении не только романтически-пафосного выражения совершающихся в действительности процессов, но и сатирического воплощения всего враждебного революции.

Но творческий опыт Маяковского не сразу был подхвачен последующей комедиографией. Период до 1925 года был периодом шатаний, явился скорее нащупыванием комедийной тематики, подготавливал появление более зрелых произведений.

Советские драматурги (не говоря об их идейном новаторстве) разрабатывали тему настоящего дня, постепенно преодолевая тяготение к символично-аллегорическим приемам, ограниченность принципов агитационного театра, плакатность агитки, фактологичность, документальность, схематизм идей и образов. Они преодолевали и начальное увлечение мелодраматическими приемами,

²⁷⁾ О драматургии первых послереволюционных лет подробно пишет Л. Тамашин в книге *Советская драматургия в годы гражданской войны*. Искусство, М. 1961.

²⁸⁾ А. В. Луначарский, *Театр и революция*. М. 1924, стр. 107.

²⁹⁾ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений* в 13 томах, т. 3, М. 1939, стр. 232, т. 2, М. 1956, стр. 359.

чуждыми идеями и конфликтами. В пьесах „Роковая встреча“ Финогенова, „Ленинские юнкера“ Рюмина и др. действительность исчезала за кучей фантастических авантюр, разоблачений, похищений и т. п.

Подобные тенденции проявлялись и в комедиях. Сатира отступала перед внешней комедийностью и нагромождением приключенческих эффектов (налеты, драки, стрельба). Такова, например, пьеса, обнаруживающая черты героической комедии, — „Товарищ Семизводный“ (1924) В. Голичникова.

Идейно-критическая направленность сатирических агиток конца гражданской войны с их оперативностью и мобильностью была воспринята комедиографией скорее середины 20-х годов, чем их начала. Комедии на современную тему того времени отличались общей схематичностью и низким художественным уровнем. Такими являлись „Смех и горе“ (1922) А. Неверова, „Сиволатинская комедия“ (1923) Дм. Чижевского, „Землетрясение“ (1924) П. Романова и др. Они находились в плену старых образов (сельские священники, попадьи, дьяконы, графы). Незамысловатые и, в сущности, напрасные попытки отобразить новое вели к примитивному изображению положительных общественных сил, например, комиссаров, которые в этих пьесах фигурируют в роли пугала старого общества, разгромленного революцией. Неспособность найти современную проблему, которая столкнула бы осколок старого и представителей нового, вела к обыгрыванию обывательских происшествий (комиссар-бабник в комедии „Смех и горе“ и др.). Порою сочинялись и нелепые, бессодержательные анекдоты вроде „Национализации женщин“ (1924) Ю. Юрьина (анекдот о том, как в некоем городе Губошлепове представители старой царской интеллигенции — с целью приспособиться к советской власти, угодить ей — задумывают „национализацию женщин“).

Неумение вскрыть сущность времени вело к поверхностному изображению жизни. Господство штампов — в актерском амплуа, сюжетных коллизиях, интриге — отличает эти комедии. Их авторы шли не от жизни, а приспособляли свой материал к старым комедийным образцам.

Комедия сначала пошла ощупью, боролась с трудно дающимся жизненным материалом. Названные выше комедии являются доказательством трудности создания этого жанра.

Как уже было отмечено, действительным поворотным пунктом явился 1925 год, когда были созданы интересные комедии, которые сыграли свою роль в становлении этого жанра. Но и после этого появлялись еще пьесы, совершенно неспособные изобразить настоящую жизнь. Их авторы в поисках современной темы пошли по ошибочному пути подражания и использования приемов старой комедии, традиционного комедийного арсенала. Возможно, что в этом проявлялась и известная инерция формы, и неспособность драматургов увидеть новое в жизни.

Такой „новой“ комедией, сочиненной по старым „проверенным“ рецептам, явилась, например, пьеса Н. Шаповаленко „В наши дни“ — с подзаголовком „Большевичка“ (1926). В ней Шаповаленко пытался решать проблемы современной морали, отношений между мужчиной и женщиной, показать новое понимание любви и взглядов на брак в комсомольской среде и одновременно выступить с критикой буржуазного быта и взглядов на эти вопросы.

Но все это решено в очень примитивной художественной форме: получился старый сюжет буржуазной драмы с неизбежным треугольником, основанный на случайностях (любовных пари, доносах и прочих перипетиях), в нелепом,

карикатурном виде дана комсомольская среда. Главная героиня — Роза Розенблюм, неизвестно почему „большевичка“, оказывается странным образом одновременно и наивной, и искушенной девицей с весьма вольным пониманием брака. Критика буржуазной морали не прозвучала. Автор ограничился обыгрыванием старой мещанской темы (о развратнике и нагло обманутой им девушке).

В первой половине 20-х годов наблюдалось чрезвычайно интересное явление: в комедиографии культивировалась гоголевская „реvisorская“ тема. Некоторые драматурги пытались использовать старый гоголевский сюжет или его основную схему применительно к советским условиям.

В январе 1922 года в Москве в Гостекомдраме была поставлена трехактная комедия Д. Смолина „Товарищ Хлестаков“ (*Невероятное происшествие в РСФСР*). Это была откровенная попытка возродить „Ревизора“, механически приспособить персонажей и сюжетную канву к советской действительности. Хлестаков выступает в комедии „уполномоченным“, Анна Андреевна „служит регистраторшей“, Марья Антоновна „служит машинисткой“, Бобчинский, Добчинский выступают „инструкторами“ и т. д. Один из рецензентов спектакля писал: „И вот остался: безвкусный, вороватый, пакостный спектакль, составленный из кусочков чужого творчества, сдобренный неостроумными ходячими вялыми анекдотами о сокращенных названиях советских учреждений, до которых — и в гораздо более остроумных комбинациях — додумывается любой бакалейщик, с нелепыми бестактностями..., с дешевыми эффектами, с бессмысленным рычанием и шумом, с дурацкими костюмами и со всем тем, что говорит об отсутствии и таланта, и выдумки, и умения, и даже фельетонного чутья современности... В «Хлестакове» же нет ни того, ни другого. Не зная и не чувствуя современности, автор укрылся за условными фантастическими костюмами, испакотив Гоголя и даже не пытаясь дать что-либо взамен“.³⁰

К этому типу комедий принадлежат и пьесы „Сочувствующий“ (1925) И. Саркисова-Серазини, „Брат Наркома“ (1926) Н. Лернера — откровенные перелицовки гоголевского „Ревизора“ на советский лад. Механическое использование гоголевских приемов создало лишь ненужное, никчемное стилизаторство „под Гоголя“, явный плагиат, лишенный элементарного жизненного правдоподобия. О том, что собой представляют эти перелицовки, можно судить лучше всего на примере комедии Н. Лернера „Брат Наркома“ (поставлена была в январе 1926 года в театре им. Сафонова в Москве). Она появилась приблизительно в одно время с комедией Н. Шаповаленко „В наши дни“. Критика приняла пьесы очень остро. П. Марков писал, что они обе заслуживают „окончательного и полного осуждения“, ибо „возвращают даже не к передвижничеству, а к самым дурным традициям рышковщины“.³¹ Нам уже неоднократно случалось указывать на весь вред постепенного соединения правил упадочной драматургии с мнимыми современными темами“.³²

Авантюрные похождения нового Хлестакова не были пустой выдумкой. В 20-е годы в печати появлялись время от времени заметки, предостерегающие от современной хлестаковщины и вызывающие к бдительности. Например,

³⁰ Еф. З., *Печальная комедия (Товарищ Хлестаков)*. Экран 18 (1922) 5.

³¹ В. Рышков (1863—1926) драматург, выступивший в период 1900-х годов с поверхностными, идейно неглубокими пьесами, направленными на утождение вкуса мещанской публики и развлечение обывателя. „Рышковщина“ стала нарицательной.

³² П. Марков, *Театральный сезон 1925—1926 г.* Печать и революция 3 (1926) 107.

Г. Долгих пишет в сообщении „*Брат Наркома*“³³⁾ о жулике и авантюристе Курском, который, выдавая себя за брата наркома, обманул крестьян, обещал им лес и луга, взял с них деньги и исчез. Или Ан. Чаров („*Ваш мандат?*“) приводит историю авантюриста Летова, выдававшего себя в течение года в провинции за ответственное лицо. Он обследовал районы, контролировал советы и партийный аппарат, выступал с речами, фотографировался с комсомольцами и т. д.³⁴⁾

В основу пьесы Лернера положена история авантюриста Ливанова, дельца, бывшего главоверха черной биржи, который за свои темные сделки попадает под суд. Убедившись, что старые формы легкой наживы, основанные на обкрадывании государства уже в новой общественной обстановке невозможны, он задумывает устроить свою жизнь по-другому, найти новый способ нетрудового обогащения. Однако он уже не может жить иначе, чем обманом, авантюрой, ставкой на риск. Он задумывает „изучать“ марксизм („изучить противника“) с целью осуществления нового обмана: в отдаленных районах страны выдавать себя за ответственное лицо „из центра“, за члена Комиссии Законодательных предложений при Совнаркомом СССР, за родного брата наркома Смирнова.

Он производит обследование работы ряда уездов, сталкивается с галереей дураков и прохвостов, чиновников безудного совета одного отдаленного городка, чуждых новому общественному порядку. Цель Ливанова — надуть поверивших в него, получить с них деньги и в подходящий момент ударить. Ливанов — „брат наркома“ — начинает хозяйничать в городке: раздает из совхоза крестьянам лошадей (когда ему возражают и замечают, что совхоз на хозрасчете, — Ливанов говорит: „Наплевать! На мою ответственность... Совхозы я намерен частично ликвидировать... Они дают нам большой дефицит...“). Он приводит „в порядок“ крестьянские дела, распределяет сено, луга между бедняками и середняками и проявляет бережное отношение к жуликам, чуждым советской власти элементам, ссылаясь на то, что такова „политика центра“. Нашлись, однако, люди, не доверяющие самозванцу — секретарь укома Орлов, пом. прокурора Сидоров и др. Они начинают вести против него контратаку. В конце пьесы авантюриста разоблачают, а за ним ликвидируют и всю банду служаек старого режима.

В комедии есть отдельные штрихи, подсказанные наблюдениями над современностью, но сюжетная схема, с настойчивостью копирующая гоголевского „*Ревизора*“ оказалась препятствием для проникновения реальной жизни в комедию Лернера.

Анекдот, использованный в сюжете пьесы, исчерпал себя уже во втором действии. Далее необходимо было найти новые приемы, осмеять, разоблачить прохвостов и жуликов, а в случае и противопоставить им новую силу, разоблачающую беспорядки. Лернер удовлетворился лишь механическим использованием старой гоголевской схемы: он переносит действие в квартиру одного из жуликов — Спиридонова (зам. зав. УФО) — заставляет его жену Веру Александровну „влюбиться“ в Ливанова. Петрушкин (подобно гоголевскому почтмейстеру) сообщает компании жуликов о докладе, посланном секретарем укома в губком: чтение метких характеристик, содержащихся в докладе Орлова, является парафразой гоголевского приема.

Искусственное конструирование сюжета, вымученные сцены, которые должны были реализовать авторский замысел, обусловили и традиционность финала, решенного вполне в духе „*deus ex machina*“. Финал явился совсем случайным, не подготовленным предыдущим действием, был привнесен извне. Случайно восторжествовавший пролетариат и случайно наказанные прохвосты — все это никак не способствовало оптимистическому звучанию пьесы,

³³⁾ Правда, 1926, № 171, 28/6.

³⁴⁾ Комсомольская правда, 1927, № 199, 2/9, стр. 1.

не способствовало „правильному уразумению окружающей жизни“, как писал один из критиков комедии.

К недостаткам пьесы нужно также отнести схематическое разделение общественных сил (Ливанову и группе жуликов в исполкоме противостоит группа честных в аппарате партии) и также небрежный натуралистический язык, особенно в воспроизведении речи крестьян („дикреты“, „експлентатор“) и других простых людей в комедии („лапортовать“, „ничаво“, „сходить надуть“, „таперь ты хформенный пролетарият“, „чаво-то оно не схоже на пролетариятское“ и др.), выявляющий нарочитый примитивизм автора в подходе к изображению жизни провинции.

Итак, Лернер увлекся только интересным анекдотом, но было неясно, что же он хочет пьесой сказать, за что и против чего борется. Разоблачение бывших царских чиновников, примазавшихся к органам советской власти? Но их образы подогнаны под гоголевскую схему и лишены реального жизненного содержания. Суд над современным Хлестаковым? Но комедия не осветила обстоятельства, которые еще и в новой общественной ситуации делают возможным появление современного Хлестакова. К тому же, как говорилось выше, наказание мошенника совершается неожиданно. Попытка применить старую форму к новому содержанию привела к неудаче.

Критика тех лет без исключения справедливо относила комедию к вещам, которые хотя претендовали на звание советской комедии — никоим образом „не проложили дорогу советской комедии и не помогли в трудном деле художественного овладения бытом сегодняшнего дня“.³⁶⁾

„Брат Наркома“ во многом повторял „Сочувствующего“ (1925) И. Саркизова-Серазини. Здесь была та же история — приезд в отдаленный глухой городок авантюриста Шантеклерова, бывшего помещика и дворянина. Он выдавал себя за „сочувствующего“ коммунистической партии и вымогал у поверивших в него чиновников деньги под разными предлогами — одним обещал землю, другим должности и т. д. — Опять, как у Лернера, старые приемы, старая схема, скопированная с гоголевского „Ревизора“. Современная политическая фразеология, — вот единственно, что было новым. Получилась трансформация авантюристской темы, расцвеченной банальными сценками и намеками пикантного характера, мишурой политической фразеологии.

„Ревизорская“ тема продолжает бытовать на протяжении 20-х годов. Она содержится в комедии А. Поповского „Товарищ Цацкин и К^о“ (1926), вновь оживает в одноактной комедии Ник. Задонского „Товарищ из центра“ (1928), ее отзвуки имеются и в комедии С. Трусова „Признание Клуня“ (Ревизор из деревни Клуня; 1929), комедии Н. Григорович „Дочь Наркома“ (1928) и др. (впрочем, она бытует и в сатирической прозе 20-х годов: повесть-сатира Свэна (И. Кремлева) „Сын Чичерина“ (1926).

Поучительность этих комедий, хотя и свидетельствующих об общем повороте драматургии к живой современности, заключалась в том, что они подтверждали невозможность использования готовой сюжетной схемы для воплощения современности. Ценных произведений искусства не получалось даже тогда, когда драматурги заимствовали сюжеты и приемы из классики.

³⁶⁾ П. Марков, *Театральный сезон 1925—1926 г.* Печать и революция 3 (1926) 108.

Этап ошибок, неуверенного приближения к современному материалу, первых усилий на пути к действительности все-таки к 1925 году завершается известными успехами. Как бы подтверждалось известное высказывание Луначарского о положении драматургии того времени, что „наши дни — это суровая весна будущего роскошного лета“.³⁶⁾

Драматурги начинали овладевать материалом действительности и, продолжая поиски актуальной темы и новых приемов отображения жизни, помогали своими опытами уяснить направление главной линии критического, сатирического огня.

Почти в одно время появляются „Учитель Бубус“ А. Файко, „Воздушный пирог“ Б. Ромашова и „Мандат“ Николая Эрдмана, занявшие особое место в истории советской комедии.

Алексей Файко (1893) написал свою пьесу „Учитель Бубус“ в 1924 году, и в 1925 году ее поставил в своем театре Вс. Мейерхольд.

Комедия Файко принадлежала к пьесам с „зарубежной темой“, весьма популярной в первой половине 20-х годов („Канцлер и слесарь“ [1921], „Поджигатели“ [1924] А. В. Луначарского, „Бунт машин“ [1924] А. Толстого, „Эхо“ [1924] и „Лево руля“; [1925] В. Н. Билль-Белоцерковского, „Озеро Люль“ [1923] того же Файко — в драматургии; в прозе, например, „Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников“ [1922], „Трест Д. Е., или История гибели Европы“ [1923] И. Эренбурга, „Города и годы“ [1922—1924] К. Федина и др.).

Об „Учителе Бубусе“ до сих пор при рассмотрении истории советской драматургии говорилось очень мало, и больше в отрицательном плане. Хотя пьеса и не имеет особенно большой идейно-художественной ценности и в общем справедливо предана забвению, она все же заслуживает известного внимания, как одна из тех пьес, которые несли на себе печать исканий, характерных для времени рождения советской комедии.

Пьеса А. Файко была встречена критикой несколько противоречиво. В общем, однако, ее не считали особенным достижением ни самого драматурга, ни театра Вс. Мейерхольда. В то время пьесу не рассматривали как самостоятельное драматическое произведение, но оценивали в единстве ее литературного и сценического выражения. Своеобразная мейерхольдовская постановка несколько противоречила характеру пьесы. По поводу спектакля возникали дискуссии и разногласия. Мейерхольд поднимал легкую комедию до высот политической сатиры, которых пьеса Файко не могла достичь. Современные передовые критики (Луначарский, П. Марков и др.) отметили эту дисгармонию и критиковали спектакль.

Обращая внимание на небольшие масштабы комедии, П. Марков замечал, что Мейерхольд „... пытался придать ей отсутствующую монументальность, которая подавляла быструю и легкую комедию Файко“.³⁷⁾ Сценические эффекты, к которым театр для этого прибегал, находились в разрыве со словесным материалом пьесы (сцена была разукрашена плакатами и лозунгами, подчеркивающими политический характер сатиры; пьеса шла под сплошную музыкальную иллюстрацию из произведений Листа и Шопена — иронически-пародийно исполненных и др.).

³⁶⁾ Правда, 1924, № 265, 21/11.

³⁷⁾ П. Марков, „Бубус“ у Мейерхольда. Рабочий и театр 6 (1925) 15.

Следует также отметить, что А. Файко опубликовал в журнале „Новый зритель“ письмо, содержащее заявление о том, что пьеса „Учитель Бубус“ поставлена в „новом сокращенном режиссерском варианте“, который „сводится к окончательному искажению авторского замысла... Из пьесы выброшены большие куски, имеющие решающее значение в развитии действия, но и внутри актов произведен целый ряд бессмысленных перестановок, которые нарушают единый план вещи, и ко всему этому, для заполнения образовавшихся провалов, присоединен новый текст, ужасающий по своему безвкусию и отсутствию стили“. Ввиду этого драматург снимал с себя „всякую ответственность за произведенные над пьесой «Учитель Бубус» манипуляции“ и заявлял „самый решительный протест против бесцеремонности режиссерского произвола“.³⁸⁾

В позднейшее время место пьесы А. Файко в советской драматургии было определено в связи с установившейся оценкой роли Театра имени Мейерхольда. Ее безоговорочно причисляли к реакционному направлению в советской драматургии, расправляясь с ней очень общими и поверхностными фразами.

Так, например, В. Фролов в книге „О советской комедии“ осудил пьесу, даже специально не рассмотрев ее. Свое мнение он подкрепил лишь высказываниями театрального критика П. Маркова о „Бубусе“ и ссылкой на авторитет А. В. Луначарского: „Передовая критика — А. Луначарский, П. Марков — выступила против самой комедии и ее уродливой постановки в театре Мейерхольда. На одной из дискуссий по пьесе П. Марков правильно сказал: «Пьеса Файко не русская, в ней ничего нет от русской революции».

Это очень верная оценка. Пьеса по сути дела дискредитировала тему революции. Подражая детективным водевилям, она неверно представляла жизнь. Блудливые похождения учителя Бубуса, его предательства и измены никак не отослались к русской, советской действительности“.³⁹⁾

Однако можно привести и другую цитату из статьи того же П. Маркова, никак не осуждающую пьесу: „Файко хорошим языком написал несложную, легкую комедию, почти фарс, переходящую в последнем акте в мелодраму...“⁴⁰⁾ Или А. В. Луначарского: „«Учитель Бубус» — маленькая, во многом подражательная, но веселая комедия даровитого Файко...“⁴¹⁾ Впрочем, следует заметить, что А. В. Луначарский связывал „серьезный поворот“ в эволюции Мейерхольда именно с „Учителем Бубусом“.⁴²⁾

Таким образом, ясно, что ссылка на авторитет критиков еще не может быть аргументом. — Между тем, точке зрения В. Фролова на пьесу соответствует и оценка „Учителя Бубуса“ в „Очерках истории русского советского драматического театра“ Пьеса А. Файко здесь без всяких оговорок поставлена в один ряд с другими, которые, по мысли авторов „Очерков“, протаскивают „гнилую идею“. „Смысл этой типично буржуазной идейки, — читаем в «Очерках», — сводится к фальшивому и лживому тезису о том, что победа пролетариата и рост сил социализма якобы ведут к растаптыванию индивидуальных прав и возможностей, к растворению личности в коллективе, к ее нивелировке.

³⁸⁾ Новый зритель 46 (1925) 17.

³⁹⁾ В. Фролов, *О советской комедии*. Искусство, М. 1954, стр. 75—76.

⁴⁰⁾ П. Марков, „Бубус“ у Мейерхольда. Рабочий и театр 6 (1925) 15—16.

⁴¹⁾ А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1, Искусство, М. 1958, стр. 375 (Пути Мейерхольда).

⁴²⁾ Там же, стр. 374.

Эти мотивы ее явно проступали в некоторых произведениях М. А. Булгакова, в таких пьесах, как «Заговор чувств» Ю. Олеши, «Озеро Люль», «Учитель Бубус» А. Файко, «Мандат» Н. Эрдмана и «Командарм 2» И. Сельвинского⁴³⁾

Эти и подобного рода утверждения, пытающиеся дискредитировать одного из зачинателей советской драматургии, должны встретить самый решительный отпор, ибо в них, вместо строго научного подхода к данному драматическому произведению, есть лишь упрощенное изображение начала сложного пути советской драматургии.

Справедливо пишет об этом А. Мацкин в своей рецензии на „Очерки“ („О нашем театральном наследии“ [Заметки об очерках по истории советского театра]). Отметив систематическую и постоянную атаку авторов „Очерков“ против А. Файко и его пьес, указав на сложность развития творческого пути драматургов начала 20-х годов, А. Мацкин добавляет: „... Эти исторические уроки полны живого смысла, и прискорбно, что, замавав сплошной черной краской драматургию Файко, авторы тома ничего решительно, кроме этого умысла, не смогли в ней обнаружить. Нам кажется, что здесь сказалось то настороженно-недоверчивое отношение к театрально-драматическому наследию первого послереволюционного десятилетия, которое часто дает себя знать в «Очерках»“⁴⁴⁾

В чем же все-таки смысл пьесы А. Файко? В ней повествуется о путях мелкобуржуазной интеллигенции в революции. Основные события пьесы связаны с изображением буржуазного общества „в одной из небольших европейских столиц“. Спокойствие этого общества нарушают революционные события. Революционный рабочий класс побеждает и сметает господствующую буржуазию, арестовывает ее представителей.

Действие пьесы, однако, сосредоточено вокруг фигуры некоего, мнимо прогрессивного человека — учителя Бубуса, которого буржуазия хочет использовать в своих интересах для обмана революционных рабочих. Бубус воплощает собой беспомощность мелкобуржуазного сознания. Он действует без понимания основных движущих сил капиталистического мира, он говорит о своей великой духовной миссии в обществе, но при полном отсутствии твердых политических убеждений становится только игрушкой в руках господствующего класса. В страхе перед полицией он убегает с рабочей демонстрации, которая приняла слишком большие размеры. В доме крупного фабриканта Кампердаффа, в который он попадает после своего дезертирства, Бубус, верный своей общественной „миссии“, пытается путем морального воздействия „исправить“, очеловечить представителей крупной буржуазии. Он даже „обличает“ их, наносит им оскорбления и бросает в лицо смелые обвинения. Скоро, однако, он выходит из своей роли; впрочем, она ему и не подходит совсем. В своем стремлении стать исправителем общества, совершить подвиг „великой миссии“, он лишь принуждает себя к ней. Все здесь у него беспомощно, он не способен на настоящий протест, как не способен и довести его до конца.

Оторванность от твердой почвы и политическая половинчатость обнаруживается в нем со всей очевидностью. Бубус остается слабым проповедником „добра и справедливости“, трусливым борцом против „насилия“, колеблющимся защитником всего „вечного“. В конце концов он сознает свою неспособность к „подвигу“ („Я не гожусь для подвига — это совершенно очевидно“).

Идеалистически настроенный Бубус является субъективно честным человеком. Но объективно он оказывается лицемерным трусом, примиренческая позиция которого вполне выявляется. Бубус, например, с одной стороны, говорит о себе как о „представителе народных масс“, а с другой провозглашает: „И все надо соединить, все надо оправдать“. Буржуазия

⁴³⁾ *Очерки истории русского советского драматического театра*, т. 1, АН СССР, М. 1954, стр. 409.

⁴⁴⁾ Театр 2 (1956) 100.

хочет использовать Бубуса как „перекидной мостик“ между собой и пролетариатом, чтобы обмануть революционных рабочих. Бубус начинает провозглашать примиренчество: „Граждане, товарищи, друзья! Жизнь полна противоречий и ужасов — это совершенно очевидно. Но человечество идет по пути прогресса и в дружном усилии достигнет берегов счастья и радости. Я верю в это и знаю, что верите и вы. Забудем раздоры и распри и сольемся воедино в могучем порыве жизнелюбия“⁴⁵⁾

Весь оптимизм Бубуса — самообман, и словесное оправдание неразрешимых для него общественных противоречий, его склонность к социализму не идет дальше туманной и абстрактной фразеологии. Его напряженная активность пуста и беспредметна. Он запутывается в сетях мелких интриг, и его „высокая миссия“ кончается жалким фарсом. Конечно, на обличение этого ничтожного человека не нужно было чрезмерных усилий. Но драматург и эту фигуру использовал для разоблачения буржуазного общества, которое стоит в центре его внимания. Его представители — сплошь отрицательные типы. Поэтому основным способом их обличения является сатирическое осмеяние.

Лучшими в комедии являются те страницы, на которых сатирически раскрыта деятельность буржуазии, способ ее мышления, ее взгляды, поведение, мораль и т. д. Особенно удачна критика буржуазного порядка, политиканства, политических происков крупной буржуазии во втором действии. Сатирическое осмеяние дано хорошо в сцене прихода к Кампердаффу министров буржуазного правительства. Бубус спрашивает одного из них о новом курсе политики. Следует лапидарное объяснение: „... мы твердо стоим на позиции постоянных колебаний в ту или иную сторону“⁴⁶⁾ Целям разоблачения хорошо служат сцены, когда буржуазная верхушка распределяет между собой посты министров, торгуя ими и политиканствуя, чтобы опять обмануть рабочий класс. Она хочет привлечь на свою сторону лидеров рабочей партии, „самых уверенных и самых честолюбивых“, чтобы с их помощью „пресечь в корне все эксцентрическое движение в стране“. К сожалению, эти эпизоды, наиболее острые в идейном отношении, не представляют центра в сюжетном развитии пьесы. — Наряду с сатирическими приемами, с помощью которых Файко обличал все отвратительные явления буржуазного общества (разврат, цинизм, корыстолюбие, вероломство), он часто прибегает к фарсу. Но источником его оказывается прежде всего комизм положений, используемый зачастую с развлекательными целями, и это снижает сатирический заряд пьесы.

Революционные события лишь косвенно отражаются на общей атмосфере пьесы. Рабочий класс шумит только за забором огородов, играет лишь роль пугала буржуазии. Это, конечно, можно обосновать замыслом А. Файко, сосредоточившим внимание на буржуазии, ее распаде, трусости, политическом шантаже. Политические события революционного порядка, тут, действительно, являются лишь фоном, потому что фактически не играют никакой активной роли. А. Файко, чтобы придать какое-то кажущееся движение этим происходящим за сценой событиям, возложил на некоторых действующих лиц (например генерала Берковца) обязанность коротко и сухо сообщать о том, что происходит в городе. Эти сообщения соответствующим образом отражаются на поведении буржуа. Такое драматическое решение темы не давало возможности развернуть изображение положительных сил общества. О них можно судить лишь по косвенным признакам, ибо именно они вызывают смутение и панику в буржуазной среде.

Таким образом, в пьесе действуют лишь отрицательные фигуры, т. е. обще-

⁴⁵⁾ А. Файко, „Учитель Бубус“. МОДПиК, М. 1925, стр. 80.

⁴⁶⁾ Там же, стр. 63.

ство паразитов, вралей, лицемеров и т. д. и жалкое существо — Бубус. Даже заключение пьесы ничего не изменяет: слышен залп орудий восставших рабочих, которые, наконец, становятся хозяевами положения (арестовывают всю компанию, и лишь Бубусу великодушно дают место в низшей школе). Рабочие врываются на сцену лишь в самом заключении комедии, которое решено вполне в стиле „deus ex machina“.

Драматург иногда позволял себе увлечься смешными положениями, смешил, разыгрывал бессодержательные комические сценки. Собственно сюжетная основа незамысловата, незатейлива. Революционные события, о которых говорится в пьесе, производят впечатление надуманных. Они призваны были поднять пьесу до революционной темы, придать ей высоко актуальное политико-общественное звучание. Однако для этого пьеса была слишком мало содержательна, имела слишком легкий характер. Пьеса не переросла границы комедии положений, не стала комедией характеров. Она осталась легкой, смешной бытовой комедией с элементами политического фарса.

Хотя комедия не отображает жизнь Советской России в первые годы после революции и основана на изображении буржуазного общества только „в одной из небольших европейских столиц“, как уже отмечалось, — ее нельзя обойти при рассмотрении зарождения советской комедии, при оценке ее первых шагов.

Конечно, одним из самых больших недостатков, определивших непродолжительную жизнь пьесы, является ее известная абстрактность, несвязанность с конкретным адресатом. Буржуазия здесь дана вообще. Хотя ее классовые признаки удачно схвачены, не хватает изображения условий определенной национальной среды, рамок конкретных обстоятельств. Отсутствие конкретного адреса можно было наблюдать в драматургии того времени. Драматурги прибегали к условности в поисках обобщающих черт. Важным для них явилось — не национальное, а социальное в общей форме, что сближает общественную жизнь разных стран.

В этом отношении на ранние пьесы А. Файко вероятно оказала некоторое воздействие появившаяся на сценах советских театров в середине 20-х годов немецкая экспрессионистская драма, которая господствовала в период первой мировой войны, как выражение литературного модернизма (Георг Кайзер, Карл Штернгейм, Вальтер Газенклевер, Эрнст Толлер и др.).

Элементы известной революционности, резкая „антибуржуазность“ экспрессионистской драмы, выражавшаяся в протесте против капиталистического уклада жизни, имели свой художественный резонанс у раннего Файко. Абстрагированность идеи и событий, революционно-сатирическое отрицание буржуазных порядков, наряду с тяготением в области формы к зрелищно-эффектному сюжету с детективно-приключенческими хитросплетениями (особенно в „*Озере Люль*“), к стремительно-динамичному действию, напоминали до некоторой степени экспрессионистскую художественную фактуру.

Своеобразная идейно-художественная основа пьес Файко все же, однако, опирается на опыт уже совершившейся русской революции. И в этом отношении поиски Файко несомненно были отмечены пониманием исторических перспектив и классовой борьбы, новым, революционным видением „зарубежной темы“, а не явились лишь идейно-тематическим отваром экспрессионизма.

А. Мацкин в своей рецензии „*Очерков истории русского советского драматического театра*“ в общем пытался определить известный недостаток ранних пьес Файко: „Критика драматургии А. Файко могла бы стать очень поучитель-

ной... Ведь тут речь идет о коренных вопросах мировоззрения, о тех трудностях, которые встают перед писателем, когда у его искусства нет положительной программы, когда весь пафос его творчества направлен только к отрицанию. Беда первых пьес Файко в том и заключалась, что сильный в нападении на капиталистическое варварство и мир мещанства, драматург не очень твердо знал, куда, собственно, он должен звать своего зрителя. Революцию он понимал прежде всего как ниспровержение прошлого; ее созидательное, строительное начало он увидел только много спустя“.⁴⁷⁾

Это во многом метко наблюдение раскрывает проблематику ранних пьес такого типа вообще. Конечно, ориентация на революцию сама по себе является выражением передового мышления — и в этом смысле в передовой общественной позиции автора нет сомнений. Но в неумении схватить и художественно выразить характерный современный конфликт во всей его идейно-политической сложности, художественно законченном виде, проявилась ограниченность художественного метода писателя, обусловленная и недостаточно глубоким знанием жизни и отсутствием идейной зрелости.

*

Если в „Бубусе“ заметна определенная отвлеченность и условность в выражении современной темы, то в комедии Н. Эрдмана (1902) „Мандат“ имеется конкретный жизненный материал с точным идейно-политическим адресом. „Мандат“ был поставлен в 1925 году в Театре имени Мейерхольда, и сразу привлек большое внимание общественности и театральной критики.

Известный критик П. Марков писал, что спектакль явился декларацией, „имеющей на путях русского театра историческое значение...“⁴⁸⁾ А. В. Луначарский говорил об „Учителе Бубусе“ и „Мандате“ как о „знаменательнейших этапах театра, рожденного революцией“.

О пьесе писалось очень много. Вместе с „Воздушным пирогом“ Б. Ромашова ее ставили в ряд лучших современных произведений, положивших начало советской сатирической комедии.

Конечно, критика замечала и недостатки, остро критиковала их, но приветствовала пьесу как ценный опыт на пути поисков сатирической комедией новой темы, как произведение, верно отражающее отрицательные явления действительности. „Самое лучшее, например, в «Мандате» — это необычайная правдивость некоторых фигур, чрезвычайная их типичность, несомненность того, что построены они на правильном и широком наблюдении жизни...“, — писал Луначарский.⁴⁹⁾

Однако в позднейшее время комедия попала в немилость. Слишком долго о ней молчали, а когда заговорили, то — по каким-то странным соображениям — в разных критических и историко-литературных работах начали ее оценивать как клевету на советскую действительность.

Комедия построена на своеобразном материале сложного переходного периода — нэпа. Внимание драматурга сосредоточено на изображении осколков старого буржуазного общества (бывших „господ жизни“), которое, подобно

⁴⁷⁾ Театр 2 (1956) 100.

⁴⁸⁾ П. Марков, *Третий фронт (После „Мандата“)*. Печать и революция 5—6 (1925) 286.

⁴⁹⁾ А. В. Луначарский, *Какой театр нам нужен*. Комсомольская правда, 1925, № 41, стр. 2—3.

островкам в море, сохраняется как нежелательное наследие старой царской России на шею нового общества. Эти бывшие люди, вымирающая внутренняя эмиграция, мещане, доживающие свои последние дни, живут надеждой на „возрождение... многострадальной матушки родины“.

Некоторые из них, не участвуя в жизни, за занавесочкой своей квартиры ждут терпеливо желанного дня, когда все переменится. Другие стремятся примазаться к советской власти и использовать ее в своих целях: жить по-старому и в новой общественной ситуации. Против тех, кто стремился уцепиться всеми силами за новое, и направил Эрдман свое сатирическое острие.

Основные события разыгрываются в семье Гулячкиных и Сметаничей, подчиняясь двум сюжетным линиям: судьба „платья императрицы“ и судьба „человека-приданого“ с его „подложным мандатом“. Олимп Валерьянович Сметанич сватает своего сына за Варвару, дочь Надежды Петровны Гулячкиной, бывшей купчихи, и желает, чтобы в семье его будущих свяжков был хотя бы один коммунист. Таким образом, в „приданое“ он хочет „приобрести собственного коммуниста“ „для домашнего употребления“: „Такой человек... даже не человек, а охранная грамота. Если за меня нужно будет поручиться, он поручится, если за меня нужно будет похлопотать, он похлопочет, если меня нужно будет порекомендовать, он порекомендует, если мне нужно будет сапоги вычистить, он вычистит“.⁵⁰)

В качестве такого требуемого „приданого“ выступает Павел Гулячкин; он выдает себя за „коммуниста“, угрожает окружающим, запугивает их, фабрикует себе подложный мандат, который в глазах напуганной публики является всемогущим партийным документом.

С этой линией переплетается линия, связанная с событиями вокруг „платья императрицы“. В квартиру Гулячкиных их знакомая Лишневецкая приносит сундук, в котором хранится платье, будто бы принадлежавшее бывшей императрице. Гулячкины одевают в платье свою кухарку Настю. Обстоятельства складываются так, что Настя попадает в квартиру Сметаничей, которые принимают ее за бывшую великую княжну Анастасию Николаевну, воздают ей соответственные почести и даже хотят женить на ней Валерьяна. Их желание вернуться к старому так велико, что они готовы поверить любому, самому невероятному происшествию. Возвращение в Москву великой княгини они считают признаком скорой гибели советской власти. Они осведомляют обо всем „под строжайшим секретом“ своих единомышленников, и те незамедлительно являются к Сметаничам отпраздновать это событие „большого государственного значения“. Пришли к ним и Гулячкины, но о свадьбе Варвары с Валерьяном теперь не может быть и речи. Возмущенный всем случившимся и тем, что их кухарка была принята за княжну, Павел Гулячкин раздражается обличительной речью против всех „контрреволюционеров“. Его самозванную партийность разоблачает жилец Гулячкиных Широнкин, который случайно становится свидетелем контрреволюционной болтовни всей собравшейся компании. Он доносит в милицию, что в квартире Сметанича „свергли советскую власть“. Милиция, знающая свою силу и превосходство — придает так мало значения всему, что случилось у Сметаничей, что отказывается даже арестовать эту компанию бездельников.

Автор уловил тот момент в жизни героев, недовольных действительностью, когда их нелепая жизнь была нарушена многообещающим призраком великой княгини Анастасии Николаевны — и появлением мнимого партийного мандата в руках Павла Гулячкина. В их разгоряченных головах возрождается надежда на возрождение („ренессанс“) их прежней жизни. „Платье императрицы“, превращающееся для них в символ всего, „что в России от России осталось“, становится центром их комического заговора.

Кульминация этой линии была дана в явно саркастически поданном само-разоблачительном монологе Олимпа Валерьяновича Сметанича, в вопле о возвращении „родной земли“, „народа-кормильца“: „У меня была фабрика

⁵⁰ Н. Эрдман, „Мандат“ (машинопись). Экземпляр хранится в Ленинградской Театральной Библиотеке имени А. В. Луначарского $\frac{С I}{А-4444}$ стр. 121. (В дальнейшем все цитаты приводятся по данному источнику; страницы указаны в скобках.)

и на ней пятьсот человек народу. И я любил этот народ и его отняли от меня и я готов умереть за него, потому что я не могу без народа. Ваше императорское высочество, отдайте нам наш народ!" (255).

Эти жалкие фигурки представляют выразительные, обобщенные типы людей, которые „довольно терпели от революции“, и которые мечтают о том, чтобы „революция от них потерпела“, которые ждут возрождения „старого времени“. Это представители буржуазного мира, которые подняли голову во время нэпа. Это типы, которых сама новая жизнь вытесняет, которые по мере продвижения советского общества вперёд обречены на неизбежную гибель.

Пьеса основана на анекдоте. Но этот анекдот не выдуман, а подсказан самой жизнью. В жизни действительно имели место подобные чудовищные явления. И в печати появлялись сообщения, описывающие происки проходимцев такого рода. Например, в „Известиях“, в заметке „*«Мандат» в быту*“, описывалось дело так называемого „Романовского комитета в Одессе“: „Здесь воплотилась в быту фантазия драматурга. Здесь в необычайно карикатурной форме проявлялась чудовищно-нелепая комедия внезапного появления в Одессе «наследника цесаревича Алексея и его августейшей сестры Ольги». Здесь слилась воедино бредовая фантазия кликуш и юродивых с подлинными контрреволюционными замыслами, предусмотренными статьями... уголовного кодекса, по которым привлекаются обвиняемые. Это дело — подлинный эрдмановский «Мандат»⁶¹). Парадоксальность подобного факта в условиях советской действительности содержала в себе источник комического и требовала сатирического воплощения. (Эту интересную и популярную в 20-е годы тему краха трагикомического „заговора“ против советской власти, впервые прозвучавшую у Н. Эрдмана, подхватила затем сатирическая литература этого периода: мотив конспираторов союза „Меча и орала“ в „*Двенадцати стульях*“ И. Ильфа и Е. Петрова; заговор и „распродажа“ России в пьесе „*Усмирение Бададошкина*“ Л. Леонова.)

Сатирически клеймя „коллекцию“ деклассированных буржуа, Эрдман запечатлел и определенную их жизнеспособность, ярко проявившуюся в одном из наиболее удачных персонажей комедии — Павле Гулячкине — „человеке-приданом“ („в приданое ради идеи пошел“). Эта фигура явилась большим успехом Эрдмана.

Гулячкин выдает себя за коммуниста и фабрикует себе, пользуясь положением председателя домкома, фиктивный, наивный „мандат“, производивший столь устрашающее впечатление на окружающих. В этом „мандате“, которого все боятся, вокруг которого столько шума, который сыграл столь важную роль в развитии действия, написано: „Дано сие Павлу Сергеевичу Гулячкину в том, что он действительно проживает в Кирочном тупике, дом № 13, квартира 6, что подписью и печатью удостоверяется. Председатель домового комитета Павел Сергеевич Гулячкин“ (143—144).

При всей хитрости и ловкости Гулячкина его душевная ограниченность, переходящая иногда в безбрежную наглость, прямо поразительна. Хотя он выдает себя за коммуниста, он не имеет ни малейшего понятия, „что такое РКП“. С его уст не сходит фамилия „любимого учителя Энгельса“, который „... очень много сказал, всего не упомянешь“. Он усвоил поверхностно несколько политических терминов, содержания которых не понимает, которыми, од-

⁶¹ Известия, 1926, № 229, 5/10, стр. 4. Подобные сообщения появлялись и раньше: *Дочь Николая II — „Мандат“ в жизни* (Из Москвы по телефону). Красная газета, 1925, 9/10

нако, бессмысленно пользуется в своей болтовне; когда Автоном Сигизмундович (один из членов семьи Сметаничей) протестует против его невежливого обращения: „Вы со мной разговаривать так не смеете“, — Павел Гулячкин говорит: „Не смею. А если я с Третьим Интернационалом на ты разговариваю, что тогда?“ (230). Чтобы запугать противника, он потрясает его бессмысленными аргументами; нагло, „по-хлестаковски“ провозглашает, чтобы утратить Ивана Ивановича Широкина: „Как не испугаетесь? А может быть я с самим Луначарским на брудершафт пил!“ (141). Он выучился нескольким фразам, которыми с наглостью пользуется, и которые еще углубляют сатирическую обрисовку его характера. „Я, может быть, председатель домового комитета. Вождь!“ — бахвалится он перед Автономом Сигизмундовичем. В своих „речах“ при заключительных разоблачениях он сыплет такими фразами: „За что мы боролись, за что мы падали жертвами на красных полях сражения, мы — рабочие от сохи и председатели домового комитета, женщины и мужчины и даже дети, я отказываюсь, я совершенно героически отказываюсь присягать этому строю генералов, попов и помещиков“. Когда Иван Иванович называет его Лжедмитрием и самозванцем, он демагогически выкрикивает: „Кто Лжедмитрий? Я Лжедмитрий? Я? Товарищи, я народный трибун, у меня мозоли. Поглядите, какие у меня на руках мозоли. Но это еще что, а вот какие у меня на ногах мозоли, вы себе даже представить не можете“ (271).

Этот политический невежда, фразер, наглец и трус переживает, однако, вполне серьезную коллизию. Куда идти, что делать, чтобы мечты сбылись, чтобы при любых обстоятельствах добиться победы: спасти платье императрицы — т. е. „спасти Россию“, или проявить свою „приверженность“ новому режиму? Гулячкин избирает, хотя это совершенно парадоксально, ибо он совершенно враждебен всему новому, как и все из его среды — советскую власть. Но в этом проявляется большая наблюдательность автора, рисующего приспособленца. Мещанин — хитрый, лукавый, он сообразил, что с советской властью ничего не поделаешь, и ищет поэтому свой новый путь, который помог бы ему вновь устроиться в жизни, нажиться на новой эпохе.

Фигуру Павла Гулячкина Эрдман использовал для окончательного разоблачения группы буржуев. Фактически обличение всей буржуазной компании происходило постоянно перед зрителем, и он без труда сам делал выводы из виденного. Павел Гулячкин не говорит, в сущности, о собравшихся людях ничего нового, ничего такого, чего бы зритель или читатель не знал. Но его „разоблачения“ еще сильнее подчеркивают нелепость жизни этих обломков прошлого, и в то же время дорисовывают характер Гулячкина. Гулячкинские заключительные „политические“ скачки из стороны в сторону разоблачают его самого. Не имея никаких политических убеждений, Гулячкин в зависимости от ситуаций готов присоединиться к любой из сторон. Полагая, что настанет перемена режима и опасаясь расплаты за свой „коммунизм“, он раскаивается в нем.

Надежда Петровна. Господа хорошие, не губите православного человека. Автоном Сигизмундович, он только с одной стороны коммунист, а с другой...
Павел Гулячкин. А с другой я даже совсем ничего подобного. (Встает и кланяется, к задку его прикрепился портрет царя Николая.)

Однако, едва подул ветер с другой стороны, как он впадает в свою прежнюю роль „коммуниста“, спекулируя на „повышение в жизни“ от советской власти.

Фигура Павла Гулячкина вырастает в типический образ беспринципного приспособленца, стремящегося „быть при всяком режиме бессмертным“-. „Лавировать, маменька, надобно, лавировать“, — говорит Гулячкин матери, и эта его формула выражает весь его жизненный стиль. Это тип людей, сохранившихся в новом как продукт старого. Подложными мандатами, системой трескучих фраз они при любых условиях стараются сколотить себе „политический“ капитал, торгуя „... всем, что есть дорогого на свете“.

Тема приспособленчества, „примазавшихся“, впервые столь выразительно запечатленная и осмеянная в „Мандате“, не потеряла до сих пор своей жизненности.⁵²⁾

Некоторые критики, однако, подвергают сомнению жизненность этой комедии. В. Фролов в книге „Жанры советской драматургии“ полагает, что нельзя считать „Мандат“ Н. Эрдмана комедией, сохранившей свою жизненность до нашего времени: „Образы пьесы, даже такой колоритный тип, как Гулячкин, уже ушли в прошлое. Они — вчерашний день нашей жизни“.⁵³⁾

Разумеется, нельзя судить о жизненности пьесы лишь по тому, продолжают ли существовать еще в сегодняшней жизни герои, созданные фантазией драматурга. Важным фактором для определения жизненности произведения является степень художественного обобщения данного жизненного материала. Нужно сказать, что Гулячкин является настоящим типом, в котором как бы собраны все черты, характерные для его общественного класса на определенном историческом этапе. Он вылеплен художественно цельно и убедительно. Его жизненность в этой плоскости — неоспорима. Но Гулячкин действовал лишь в изолированном мирке с его нелепыми житейскими конфликтами, обывательскими абсурдными чаяниями, безнадежными иллюзиями. Ему не пришлось развернуться на более широком общественном фоне, где проявились бы полностью все его „способности“, вследствие чего Гулячкин стал бы типом огромного социального обобщения, типом, отражающим всю сложную проблематику переходного периода. В этом отношении советская комедия должна была расширить радиус своего действия, изобразить действительность во всей ее противоречивой жизненной сложности.⁵⁴⁾

Пьеса не затрагивала проблемы строительства нового общества. Она выявляла лишь одну сторону действительности, связанную с существованием в Советской России элементов, совершенно чуждых и враждебных всему новому. При всей этой идейно-тематической ограниченности, однако, пьеса была сильна правдивым воспроизведением изобранного жизненного материала в ярких фигурах, по-своему политически весомых. Сатирическим изображением краха иллюзий определенных общественных слоев, рассчитывающих на переворот, и критикой приспособленчества пьеса была чрезвычайно актуальной и глубоко действенной.

⁵²⁾ Необходимо также отметить, что комедия Эрдмана еще может иметь большой отзвук в странах, сейчас переживающих переходный период, в которых до сих пор еще не изжиты чаяния определенных общественных слоев на переворот режима.

⁵³⁾ В. Фролов, *Жанры советской драматургии*. Советский писатель, М. 1957, стр. 236.

⁵⁴⁾ Кроме фигуры Павла Гулячкина, другие не достигли такой степени художественной типизации. Все остальные сравнительно менее выразительны. Их образы хорошо обобщают лишь отдельные явления буржуазного нэпманского быта. Недостаток этих образов хорошо почувствовал А. В. Луначарский, отмечавший, что „вообще Эрдман нигде не создал в пьесе крупного врага, чтобы направить в него свою разящую стрелу“ (А. В. Луначарский, *О театре* [Сборник статей]. Л. 1926, стр. 8; Предисловие).

Пьеса насыщена своеобразным комизмом. Автор прямо сыплет остротами. Он использовал весь арсенал разнообразных комедийных приемов, проявил большую изобретательность в построении комедийной ситуации, в обрисовке характеров, использовал всю гамму комедийных средств от фарса до словесных острот.

Н. Эрдман использовал фарсовые картины и водевильные приемы при построении коллизий, завязок, в развитии действия: приемы неузнавания, переодевания, недоразумения, скрывания и др. Эти приемы играют местами роль активного сюжетного фактора, но порою перегружают действие пьесы, вызывают смех ради смеха, не неся при этом сколько-нибудь серьезной идейной нагрузки. Припомним сцену, когда Настя неосторожно садится на револьвер и боясь пошевелиться, мужественно терпит, когда перепуганные Гулячкины поливают револьвер водой; или тот эпизод, когда пострадавший жилец Гулячкиных Широнкин (ему на голову опрокинули горшок с лапшой) сосредоточенно ползает по полу в поисках лапшинки, чтобы предъявить ее в качестве улики в милицию. Такое постоянное стремление смешить приводило к тому, что автору порою изменяло чувство вкуса и меры. И наряду со смешными эпизодами, подробностями и деталями, удачными словесными остротами, анекдотами, каламбурами — всем тем, что наполняло комедию смехом, появлялись и дешевые средства комизма, двусмысленности и даже пошлости.

Комизм положений, связанных с основными моментами сюжета, достигается в комедии контрастом видимости, мечты и действительности, воображаемого и реального; одного человека принимают за другого. Представление о нем отождествляется с его сущностью. За коммуниста благодаря подложному мандату принимают человека, который даже не знает, что такое РКП, за великую княжну принимают кухарку Настю. Совершенная оторванность героев от реальной жизни нового пролетарского общества порождает в них нелепые мечтания. „Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть?“ — воспроизводит Тамара Леопольдовна фразу своего мужа, ярко выражавшую заветные чаяния этих людей (49). При такой психологии недалеко до того, чтобы принять желанья, созданные фантазией, за действительность. Выбор таких комических положений весьма удачен, ибо оправдан характером изображаемого.

Эрдман проявил себя здесь мастером словесного комизма. Он умело „играет“ словом, наделяя его сатирической функцией. Драматург, например, часто использует принцип сопоставления, накопления слов и реплик, строит образ на несовместимых друг с другом по значению определениях (название романа, который читает Настя: „Кровавая Королева Страдалица“). Или другой пример из реплики Тамары Леопольдовны, которая сообщает о платье императрицы: „Фрейлина ее величества, крестная мать дочери квартирной хозяйки сына тетушки моего мужа — спасла это платье“ (47). Этот бессмысленный набор слов, однако, оправдан в языке болтливой, глупой Тамары Леопольдовны, сочиняющей всякие несуразности. В этом случае реплика является средством сатирической характеристики персонажа.

Часто для этой цели Эрдман использует каламбур, основанный на омонимии. Валерьян Олимпович отказывается от Варвары Гулячкиной: „Но в конце концов, она не нашего круга, она мне не партия“.

Олимп Валерьянович. „Зато ее брат в партии“.

Валерьян Олимпович. „Но эта партия нам тоже не партия“ (119).

Иногда смешное достигается несоответствием содержания реплики и реального факта, а также соединением в одной фразе претенциозной лексики с фамильярным выражением, чем и достигается комический эффект: „Вы это что же, молодой человек, все наше семейство в полном ансамбле за нос водили. Почему это свадьбы не будет?“ — говорит Павел Гулячкин пожилому Автоному Сигизмундовичу (230). Иной раз комический эффект получается в результате непреднамеренной двусмысленности в речи персонажа: „Если вы меня, Анастасия Николаевна, за дурака считаете, то вы меня этим удивить не можете“, — говорит жилец Широнкин Насте (196).

Н. Эрдман использовал и другие способы достижения комического эффекта. В жизни победившего общества появляются новые мысли, новые выражения, слова, лозунги, которыми новая действительность зафиксировала совершающееся. Встречаясь с ними, принимая их как признак нового времени, буржуазные элементы поверхностно усваивают их без понимания их сущности, часто обрабатывают их по своему, с целью использовать их для своих потребностей. Павел Гулячкин схватил кое-что из политической фразеологии: „Мамаша, я погибаю в окружении буржуазии!“ — кричит он, когда на него наступают его единомышленники (236). Он раздражается политическими фразами, чтобы прибавить себе значительность; но это выявляет ироническую двусмысленность его положения: „Да вы знаете ли, что я во время Октябрьской революции в подполье работал...“, — хвастается он перед своим противником. Политические выражения, обороты, вложенные в уста героя, который совершенно чужд тому, что объективно эти выражения содержат, создают сатирический эффект. Вспомним уже приведенную выше реплику Гулячкина: „Товарищи, за что мы боролись...“

Использование этого приема не всегда удачно. Остроты подобного рода иногда звучат двусмысленно — как бессознательные выпады самого автора в адрес современности. Конечно, они не составляли сути комедии, но все-таки свидетельствовали о том, что молодому комедиографу не хватало местами политического такта.

К тому же комедия Эрдмана так перегружена шутками, остротами, что они начинают приобретать несколько самодовлеющий характер. Но в целом язык комедии — ее сильная сторона. За это в свое время ее похвалил и А. В. Луначарский, хотя недостатки комедии были ему очевидны. „В фарсе Эрдмана, — писал он, — имеется немало натянутых положений, которые смешны именно своим незатейливым и, пожалуй, иной раз даже несколько шокирующим юмором. Но огромным достоинством пьесы является ее языковое богатство. Эрдман, по-видимому, много слушал. У него есть настоящий словотворческий талант, который дает ему возможность, не выходя за пределы выбранного им лада, в данном случае современного мещанского словотечения, творить множество неожиданных и часто даже глубоких в своем комизме афоризмов. Некоторые из них буквально стали уже сейчас поговорками в Москве. Но мало того, что язык сам по себе чрезвычайно насыщен, правдив и, значит, выявляет внутреннее свойство среды, в которой зародился и в которой свирепствует — он еще превосходит очерчивает отдельные типы...“⁵⁵)

Пьеса сыграла свою роль в становлении советской сатирической комедии нового типа. Поисками средств сатирического осуждения всего старого

⁵⁵) А. В. Луначарский, *О театре* (Сборник статей). Л. 1926, стр. 8—9 (Предисловие).

в жизни — а особенно удачно найденной комбинацией разных комических положений, богатством словесного комизма, своей живостью пьеса Эрдмана намечала пути развития этого драматического жанра.

В этой связи необходимо заметить, что некоторые критики мейерхольдовской постановки „*Мандата*“ в свое время не могли понять сущности замысла автора комедии. Они утверждали, что просто материал революции уродливо преломляется и в психике, в словах и жестах героев „*Мандата*“.⁵⁶⁾ От такого понимания уже недалеко до того, чтобы провозгласить пьесу клеветой на советское общество.

Подобные неправильные и неопределенные толкования разных сторон комедии дали, вероятно, почву для позднейшего слишком критического отношения к ней, привели к замалчиванию и отрицанию ее роли в становлении советской сатирической комедии.

В историко-литературных работах, в том числе и современных, рассматривающих советскую драматургию периода 20-х годов, принято „*Мандат*“ рассматривать в одном ряду с „*Зойкиной квартирой*“ М. Булгакова и другими произведениями, клеветущими на советских людей. Таким образом поступил, например, и А. Богуславский (в статье „*Драматургия 20—30-х годов*“) в книге „*Русская советская литература*“ (Сборник статей. Учпедгиз, М. 1955) и в „*Очерке истории русской советской литературы*“ (АН СССР, М. 1954, часть первая, стр. 173)⁵⁷⁾ и В. Фролов в своей работе „*О советской комедии*“. Последний пишет: „Мейерхольд решил ответить на «Воздушный пирог» постановкой эрдмановского «Мандата». Сознательное оглушение людей, откровенная клевета на советский строй, нелепый фарс, смехотворные комбинации — вот что смог противопоставить Мейерхольд правдивой сатирической комедии Ромашова“.⁵⁸⁾ В. Фролов даже не упоминает, что в пьесе существует сатирическое осмеяние буржуазного общества; наоборот, отмечая, что „основа комической ситуации в пьесе заключается в том, что кухарку Настю принимают за великую княгиню“, сразу же поспешно добавляет: „Причем персонажи старого мира, как и в «Зойкиной квартире», показаны вовсе не с целью их сатирического изображения“.⁵⁹⁾ Нужно, однако, сказать, что автор приведенных строк проделал определенную эволюцию. В его более поздней работе „*Жанры советской драматургии*“ (Советский писатель, М. 1957) „*Мандат*“ уже не рассматривается ни как клевета на советскую действительность, ни как произведение, принадлежавшее к реакционному направлению в советской комедиографии. В. Фролов пытается пьесу разобрать, оценить, определить ее достоинства и включает ее в историю советской комедии, как положительное явление своего времени.

В „*Очерках истории русского советского драматического театра*“ (т. 1, АН СССР, М. 1954) один из авторов охватывает пьесу, по-видимому, не дав себе труда прочитать ее. „В 1925 году на сцене Театра имени Мейерхольда была показана пьеса Н. Эрдмана «Мандат», — пишет автор главы „*Формалистические направления в театре*“. — В постановке со всей определенностью выступила реакционная идея «о конце» человеческой индивидуальности в условиях советского общества“.⁶⁰⁾ Это прямо удивительный пример того, как можно исказить идею произведения. После нашего рассмотрения комедии, может быть, стало ясно, чего стоит такое изложение комедии: „А страдающими, «трагическими героями» (автор отмечает постановку Мейерхольда — М. М.) оказывались антисоветски настроенные злыхатели-мещане, «трагически» разочаровывающиеся Гулячкины, принявшие молодую девушку Настю за дочь Николая II“⁶¹⁾ (!!! — Гулячкины не „разочаровываются“ ни в чем, хотя бы потому, что свою собственную кухарку Настю сами одели в платье императрицы — М. М.). Тенденциозный

⁵⁶⁾ См. Г. Гаузнер и Е. Габрилович, „*Мандат*“ у Мейерхольда. Жизнь искусства 19 (1925) 6—7.

⁵⁷⁾ По существу он поступил точно так же и в статье, написанной совместно с В. А. Диевым *Основные тенденции развития русской советской драматургии 1917—1941 гг.*, где авторы необоснованно свалили в одну кучу такие различные пьесы, как „*Мандат*“ Н. Эрдмана, „*Зойкина квартира*“ М. Булгакова, „*Брат Наркома*“ Н. Лернера, „*Таракановщина*“ В. Ардова и Л. Никулина, „*Землетрясение*“ П. Романова (см. Известия АН СССР, ОЛИА, т. XVIII, выпуск 1, М. 1959, стр. 16—17).

⁵⁸⁾ В. Фролов, *О советской комедии*. Искусство, М. 1954, стр. 80.

⁵⁹⁾ Там же, стр. 76.

⁶⁰⁾ *Очерки истории русского советского драматического театра*, т. 1, АН СССР, М. 1954, стр. 411.

⁶¹⁾ Там же, стр. 412.

подход к комедии вытекал, вероятно, из совершенно отрицательной оценки ТИМа, зачеркивающей все поставленное Мейерхольдом. Это видно и из следующего замечания: „Сатира на мешан была только видимостью, в сущности театр жалел Гулячкиных и сочувствовал им, не могущим найти себе места в советской республике. Нетрудно было понять, против чего объективно направлялось острое спектакля: против новых общественных порядков, лишаящих Гулячкиных мешанского благополучия“.⁶²⁾

Как уже было сказано, в пьесе фактически две сюжетные линии, которые, однако, не существуют изолированно друг от друга. Линия, связанная с Павлом Гулячкиным, содержит большее количество сатирических элементов (хотя не лишена ряда чисто комических эпизодов). Вторая сюжетная линия (весь смешной заговор вокруг появления мнимой княжны) основана на внешне-комических приемах преимущественно фарсового характера, которые придают пьесе особую тональность. Однако фарсовые сцены не только не снижают остроту сатирического удара, как это происходит в пьесе Файко, а наоборот, усугубляют его, концентрируя в себе основной заряд сатиры. „*Mandam*“ — сатирический фарс с сильными элементами комедии положений, сатирический фарс прощания с прошлым, доживающим свой век.⁶³⁾ Такой своеобразный комедийный жанр имеет полное право на существование.

В введении к „*К критике гегелевской философии права*“ К. Маркс показал прекрасный источник комического во всемирно-исторических событиях. Критикуя события немецкой политической действительности, он пишет: „История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богом Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым. Такой веселой исторической развязки мы и добиваемся для политических властей Германии“.⁶⁴⁾

Поиски комического на первом этапе развития советской комедии шли именно в этом направлении — запечатлеть комичность существования старого, отжившего, претендующего на значительность в новых исторических условиях, — весело и навсегда распрощаться с нелепым и ничтожным прошлым.

⁶²⁾ Там же.

⁶³⁾ Театр имени Мейерхольда, в котором пьеса была поставлена в 1925 году, несколько неточно понимал жанр пьесы, что встретило возражения со стороны критики. В мейерхольдовском сценическом оформлении пьеса прозвучала как трагикомедия, отчего получился явный разрыв между самым материалом пьесы и режиссерским его толкованием. Такое понимание пьесы отличало и некоторых критиков. Так, например, П. Марков, положительно оценивающий пьесу, утверждал, что Эрдман возводит анекдот о кухарке Насте и человеке-приданом „до трагикомедии“ и что „представители интеллигенции могут воспринять комедию как мучительное обвинение“. В связи с таким пониманием он определил пьесу как „лирическую комедию“ (даже „лирическую сатиру“), считая, что „по существу она продиктована любовью к жизни и нежностью к людям, как бы уничтожающими не были характеристики, данные Эрдманом своим героям“ (П. Марков, *Третий фронт [После „Мандам“]*. Печать и революция 5—6 [1925] 289, 290). Эти определения П. Маркова неправильно толковали основной характер комедии. Эрдман, конечно, никакой любви, никакой нежности к своим героям не проявляет. Для их осмеяния и явно безжалостного осуждения он применяет все виды комизма — вплоть до сатиры. Сила комедии и ее действенность, как уже было отмечено, заключается в уничтожающем обличении быта буржуазии и ее „героев“, в действенном соединении сатиры, иронии и сарказма.

⁶⁴⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М. 1957, стр. 53—54.

В рассматриваемых пьесах в изображении остатков разгромленной буржуазии, осужденной логикой развития нового мира на неизбежную гибель, стал действенным орудием уничтожения врага — фарс, метко, хлестко и издевательски бичующий стремления буржуазии повернуть колесо истории вспять, стремления, доведенные до абсурда. Фарс явился естественным способом изображения буржуазии, тщетно ожидающей переворота, потому что само общественное положение ее соответствовало фарсу и напрашивалось именно на такую трактовку.

Интересно отметить, что Карл Маркс, рассуждая по поводу „иронии истории“, допускающей анахронизм в существовании ничтожного старого в новом, рассматривал заключительный фазис этого комедийного явления — именно как фарс: „... Но после того, что мы вчера видели, на народе совсем ничего нельзя строить, и кажется, будто историей на самом деле руководит старый Гегель из гроба в качестве «мирового духа», с величайшей добросовестностью заставляя все события повторять дважды, раз — в качестве великой трагедии, и второй раз — в качестве жалкого фарса. Коссидьер вместо Дантона, Луи Блан вместо Робеспьера, Бартелемы вместо Сен-Жюста, Флокон вместо Карно и недоносок с дюжиной отягощенных долгами лейтенантов вместо маленького капрала и его рыцарственных маршалов“.⁶⁵⁾ Или в другом месте: „Гегель замечает где-то, что все великие всемирно-исторические события и личности, так сказать, появляются дважды. Он забыл прибавить: первый раз как трагедия, второй раз как фарс. Коссидьер вместо Дантона, Луи Блан вместо Робеспьера, Гора 1848—1851 гг. вместо Горы 1789—1795 гг., племянник вместо дяди. И та же карикатура в обстоятельствах, сопровождавших второе издание Восемнадцатого брюмера“.⁶⁶⁾

Стремительно несущаяся эпоха — период нэпа с его противоречивыми явлениями — требовала политический чуткости, ясности для правильного понимания всего происходившего. Многие художники не сразу сумели во всем разобраться, не говоря уже о том, чтобы выразить свои жизненные впечатления в художественных образах. Не хватало еще умения в изображении положительных сил, утвердившихся в сложной действительности.

Поэтому произведения этих художников были пронизаны прежде всего пафосом отрицания. Это был, однако, пафос отрицания, направленный исключительно на элементы и явления, глубоко чуждые советской действительности, и в этом отношении эти драматурги стояли на передовых позициях, так как показали непоколебимость нового, боролись за новую действительность. Вместе с тем следует подчеркнуть, что самый пафос отрицания был рожден новыми революционными идеалами.

Пафос отрицания, не соединяющийся с конкретным выражением положительного начала, определил собой тип сатирической комедии с одними лишь отрицательными фигурами, закономерный на этом этапе развития советской драматургии.

Конечно, эти драматурги отражали лишь одну сторону жизни, находящуюся в остром антагонистическом противоречии с революционным началом. Но все-таки — это был плодотворный опыт молодой советской комедии, и не

⁶⁵⁾ Там же, стр. 60.

⁶⁶⁾ Там же, стр. 54.

следует (несмотря на определенные недостатки „Учителя Бубуса“ и „Мандата“) обеднять советскую комедиографию, игнорируя эти произведения.

В этих комедиях драматурги также уделяли много внимания комизму положений. Во многом тут они опирались на устойчивые, застывшие комедийные средства. Но, например, Н. Эрдман, использующий в качестве коллизии прием чисто внешнего характера — недоразумение (принимают одного человека за другого), сумел наполнить его жизненным содержанием, сумел вскрыть с его помощью отношения людей, привести их в столкновение, выявить всю их суть. Его опыт представляет собой пример удачного „оживления“ традиционных комедийных средств.

5

В середине 20-х годов вместе с ростом всей литературы, росла и драматургия, активный боевой отряд молодой советской литературы. В это время появились драматические произведения писателей, отдавших сознательно свое перо на службу пролетарскому государству; „Шторм“ (1925) В. Биль-Белоцерковского, „Любовь Яровая“ (1926) К. Тренева, „Разлом“ (1927) Б. Лавренева — являлись выдающимися достижениями советской драматургии.

Перед драматургией стояли огромные задачи: освоить тематику современности, отразить борьбу, происходящую в обществе, исторический конфликт между силами революции и контрреволюции, изобразить носителей общественного прогресса, изживать и уничтожать все отрицательное, порожденное старым в жизни советского общества.

Одним из драматургов, отражавших в своем творчестве жгучие вопросы современной жизни, был Б. С. Ромашов (1895—1958). Тесно связанный с современностью, он видел трудности, с которыми пришлось встречаться молодому пролетарскому государству. Этот талантливый драматург прокладывал дорогу большой советской комедии.

Б. Ромашов вошел в драматургию в то время, когда между запросами нового зрителя и состоянием репертуара современного театра существовал еще большой разрыв. Он оказался на передовом посту. Не только своими первыми пьесами, но и многочисленными статьями по вопросам драматургии он борется за рост и укрепление нового репертуара, новой драматургии, отвечающей потребностям новой, советской публики. В этих статьях ярко вырисовывается сознательная позиция молодого критика в борьбе за реалистический, глубоко идейный театр и драматургию, которые он рассматривал как серьезный фактор культурного и социального строительства.

Первым его большим художественным произведением, в котором вполне выразилось правильное понимание задач драматургии, в частности комедии, и четкая политическая позиция — явился „Воздушный пирог“.

Однако „Воздушный пирог“ не был первым произведением Б. Ромашова. Его творческая биография началась несколько раньше. Одной из самых ранних пьес Б. Ромашова являлась кино-комедия „Его спасает небо“ (М., изд. МОДПиК, стр. 82). О времени создания пьесы и ее назначении драматург говорит в авторском предисловии, написанном в мае 1922 года: „Кино-комедия «Его спасает небо» начата еще в 1916 году и случайно закончена в ноябре 1922 года, причем предназначалась исключительно для легкого репертуара профессиональных театров“.

Это по существу нетребовательная комедия-скетч, полная фантазии, изобретательных неожиданностей, гротескных и буффонных положений, постоянно подчеркиваемых почти предельным комизмом диалогов.

Фабула комедии весьма запутана. В основу ее легла история детективно-приключенческого характера. В Лондоне произошло политическое убийство лорда Дерби, совершенное анархистами. Имена убийц не выяснены. Удалось найти карточку одного из них. Оказывается, что он очень похож на известного общепризнанного журналиста, Томаса Пойнтерьера. Путайница двойников, журналиста и Эдварда Билля, члена анархистской организации, играет существенную роль в комедии, составляя ее внешнюю фабулу.

Для сюжета комедии характерна преднамеренная схема развертывания событий, нарочитая запутанность, усложненность разнообразных комедийных приемов. Несмотря на детективный сюжет, вся пьеса по своему характеру представляет собой скорее пародию на детективную бульварную литературу. Главной целью пьесы являлось прежде всего развлечение зрителя. Сам автор в предисловии замечал: „Пародийный характер фабулы, знакомые театральные маски, быстро развивающееся действие — все это входило в задачи подобного скетча, который может служить лишь развлечением на театре, не претендуя на серьезное содержание и являясь для начинающего драматурга лишь техническим упражнением“.

Хотя пьесу эту написал еще совсем молодой драматург, однако, здесь его несомненные способности в комедийном жанре выявились уже ярко: умение построить быстро развивающийся сюжет, пользоваться разнообразными приемами комизма — от каламбура до сатирически звучащих сцен, — живой диалог, юмор и т. д.

Появление следующей его комедии „Воздушный пирог“ на сцене Театра Революции (премьера состоялась 19 февраля 1925 года) вызвало большой интерес широкой общественности. О пьесе много писали в журналах и газетах, признавали ее большим достижением молодой советской драматургии. Отмечалось, что Ромашов „написал свою пьесу с большим политическим тактом, с выдающимся сценически-театральным мастерством, свежо, талантливо, ярко, и смело“. „В ней бьет ключом современность, — писал театральный критик В. Масс, — живая жизнь, наша недавняя волнующая действительность, советский быт, но быт подчиненный законам театра, претворенный в искусство, художественно сконденсированный и углубленный“.⁶⁷⁾ Вскоре пьеса была поставлена в разных городах страны и принесла автору популярность и несомненный успех.

„Комедия написана по специальному заказу театра Революции на предложенную мною тему, — высказывался в свое время Б. Ромашов в беседе с редактором журнала «Новый зритель». — Период работы: июль—ноябрь прошлого года. Тема «Воздушного пирога» занимала меня с 20-го года, но лишь бытовой материал последних лет послужил ее литературному развитию. Цель комедии — дать сатирическое изображение тех темных сторон старого коммерческого быта, который еще до сих пор не изжит в полной мере. Время действия — разгар городского НЭПа, весна 22 года. Драматургический стержень — в борьбе нэпманов, спекулянтов с новой общественностью и победа последней... При чрезвычайной бедности в русском бытовом репертуаре,

⁶⁷⁾ В. Масс, *Еще о „Воздушном пироге“*. Новый зритель 9 (1925).

затрагивающем современные темы, я считаю необходимым работать в этой области. «Воздушный пирог» — первый шаг в этом направлении и как таковой, по всей вероятности, содержит в себе много ошибок“.⁶⁸⁾

Двадцать семь лет спустя, возвращаясь к началу своей драматургической деятельности, ко времени своей творческой молодости, Б. Ромашов писал: „«Воздушный пирог» появился в 1925 году (Театр Революции). В основу комедии был положен известный в свое время процесс Краснощекова, но пьеса не являлась инсценировкой этого процесса. Автору трудно судить о литературных и художественных качествах пьесы, но следует отметить, что в работе над нею он по мере сил старался учиться у русских классиков“.⁶⁹⁾

Важна, конечно, не необыкновенность события, легшего в основу сюжета, для нас давно уже потерявшего всякую сенсационность, а именно правдивость избранного жизненного материала, глубина типизации, степень художественного охвата материала, сила сатирического удара.

Процесс А. Краснощекова, предпринятый по инициативе ЦКК и РКИ (в марте 1924 года), вскрывал злоупотребления в советских финансовых учреждениях. Советским правосудием была сурово осуждена деятельность Александра Краснощекова, бывшего председателя Дальневосточной республики, поставленного партией и советской властью на ответственный пост председателя Промбанка. Будучи фактически и членом правительства (член Президиума ВСНХ), он не оправдал доверия партии. Окружив себя нэпманами, он морально и политически разложился. Как гласило обвинение, он создал „вокруг себя атмосферу хищничества, воровства, жульничества и разврата...“⁷⁰⁾ Протекционизм, привилегии родственникам, факты репрессий против служащих — коммунистов, злоупотребление властью, финансирование частных лиц, спекулянтов и фиктивных предприятий — таковы были порядки, заведенные Краснощековым в советском банке.

Ромашов воспользовался материалами судебного процесса, искусно их обработал, не скатываясь, однако, к натуралистическому описанию, воспроизведению или расшифровке судебного дела. Он заботливо отбирал факты, художественно оформлял их, типизировал и, реализуя уже долго вынашиваемый им замысел, создал оригинальное художественное драматическое произведение.

Обращаясь за художественным материалом к настоящей жизни, Ромашов следовал традициям классика русской литературы XIX века А. Н. Островского, искавшего сюжетику и образы своих пьес в реальной действительности. „Драматический писатель, — отмечал Островский, — менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было. Это дает жизнь, история, легенда“.⁷¹⁾ Поэтому не только многие герои имели реальные прототипы в жизни („Бедная невеста“, Счастливец [„Лес“]), но и жизненную основу некоторых пьес образовали конкретные жизненные факты, художественно обработанные драматургом. Материалы судебных дел легли в основу, например, комедий „Последняя жертва“, „Волки и овцы“. В этой комедии Островский воспользовался обстоятельствами громкого в свое время (1874 год, Москва) уголовного процесса над игуменьей Митрофанисей, обвиненной в мошенничестве и подлогах.

⁶⁸⁾ Новый зритель 6 (1925) 11.

⁶⁹⁾ Б. Ромашов, *Драматург и театр*. М. 1953, стр. 88.

⁷⁰⁾ *Дело Краснощекова*. Известия, 1924, № 58, 9 марта, стр. 5.

⁷¹⁾ А. Н. Островский, *К проекту правил о премиях*, Сб. *О театре*, 1941, стр. 150.

В центре внимания автора „Воздушного пирога“ непманские коммерсанты, спекулянты, темные дельцы, которые совершают свои спекулятивные дела, коммерческие комбинации, взаимно друг друга обманывают и пожирают. Нэпманская нечисть прилипает к „сладкому советскому пирогу“ и пытается использовать новую общественную обстановку для своего обогащения.

Типом, непосредственно воплощающим в себе все характерные черты современного нэпманского дельца, является в пьесе спекулянт С. Я. Рак. Он — „способнейший“ в компании аферистов, опутавших „красного директора“ банка, Илью Евсеевича Коромыслова. Рак — коммерческий директор в сущности дутых предприятий со странными названиями — Тик, Арпа и др., пользующихся кредитом советского банка. „Годы НЭПа дали немало дел о так называемых «воздушниках», — пишет в своей диссертации о драматургии Б. Ромашова И. Вишневская, — когда в учреждения приходили неведомые люди, предлагали вату, кирпичи, брали авансы под несуществующие материалы, т. е. «продавали воздух». Так проходили многие поставки, подряды, открывался без всякого обеспечения банковский кредит“.⁷²⁾ Типом гешефтмахера такого рода, для которого „новая экономическая политика открыла неограниченные возможности коммерческого развития“⁷³⁾ является именно Рак.

Рак хочет перекинуть „мост из Советской России в Америку“. Первым шагом к этим заветным мечтам должно было стать акционерное общество Арпа (Американско-Русская Промышленная Ассоциация). „Арпа — это уже окно за Европу. Окно в Америку“, — восклицает размышлявший Рак. Но оказывается, что мистер Пульс, представитель американской Компании „Бродвей и с-вья“ просто жулик, сумевший великолепно надуть попавшихся ему на удочку спекулянтов. (Попутно Ромашов высмеял низкопоклонство перед Западом, ориентацию нэпманов на Америку.)

Глубоко реалистическая лепка сатирического образа Рака осуществляется чисто речевыми средствами. Характер Рака и его манера выражаться органично связаны. Его колоритная речь является существенным средством создания многогранного образа типичного нэпманского дельца-спекулянта. Склад речи Рака выявляет человека необразованного, некультурного, лишенного каких бы то ни было интеллектуальных интересов, дельца, отличающегося вероломством, лукавством, лживостью и совершенной беспринципностью. Нагнетание просторечных выражений, пересыпанных коммерческими терминами с примесью спекулянтского арга, сочетание словесной пошлости, вульгаризмов и канцелярско-деловых выражений — составляет словарь этого „героя“. Прием сгущения таких языковых средств, примененный Ромашовым, представлял действенный способ сатирического осмеяния Рака.

Рак с большой ловкостью меняет стиль и содержание своей речи в зависимости от ситуации; эпизод встречи Рака со спекулянтом Обрыдловым, бывшим свидетелем финансовых махинаций и криминальных поступков Рака, является в этом отношении наглядным примером. В этой неожиданной для Рака встрече сказалось все его искусство притворства, изворотливости, которыми он маскирует совершенные им дела. Их диалог — это настоящий словесный поединок, сделанный Ромашовым в сжатой и эффектной форме. Когда Обрыдлов се-

⁷²⁾ И. Л. Вишневская, *Драматургия Б. С. Ромашова* (Диссертация). М. 1952, стр. 67.

⁷³⁾ Б. Ромашов, „Воздушный пирог“ М. 1925, стр. 38.

рьезно и веско обличает Рака, тот отделяется шуточками и смешками: „В первый раз слышу“; „Я спешу“; „Ха-ха-ха! Вот шутник!“; „Дела, дорогой“; „Шутник — векселечки“ и т. д. Короткие, бессодержательные реплики метко отражают растерянность Рака, выдают его оборонительную позицию. В подобном стиле написана сцена посещения Раком Обрыдлова, у которого он нахальным образом выманил компрометирующие его векселя. Эти сцены наглядно характеризуют коварство Рака, не брезгующего никакими средствами, чтобы достичь поставленной цели. — Коммерческое „искусство“ Рака — это непрерывный обмен, подлоги, весь арсенал старого буржуазного предпринимательства, где действует лозунг: „Не обманешь — не продашь!“

Гладкие коммерческие фразы Рака (поток слов при открытии Арпы) сменяются наступательными демагогическими выкриками во время собрания в банке, когда Раку нужно сорвать собрание:

Рак. Почему нам затыкают рот?

Крышкин. Вы желаете слова, гражданин Рак?

Рак. Я только прошу не затыкать мне рот.

Нередко встречаются у Рака реплики, обнаруживающие его грубость, выражения жаргонного типа, вульгаризмы, прямые ругательства: „Нечего разбираться — и так все ясно как трамвай“; „Товарищи, какой-то проходимец смеет провоцировать Рака! Молоко на губах не обсохло!“...; „Мы должны открыть глаза Илье Евсеичу на Гусакова — и тогда дело в шляпе“. Особенно в заключении комедии (15-я сцена),⁷⁴⁾ когда Рак узнает, что он обманут, прорывается его настоящая вульгарность, прикрытая раньше маской вежливости, лицемерия и притворства.

В домашней обстановке Рак распоясывается, говорит пошлости: „Моя Венера уже на своем ночном ложе“, — говорит он своей жене Раисе Михайловне. „Все в наших руках, моя богиня. Мое классическое телосложение! Античные формы!“ Сознывая цену своих спекулянтских способностей, Рак чувствует себя по крайней мере на голову выше всех остальных компаньонов. Его богатая фантазия рисует ему соблазнительные перспективы. Ничего уже не отделяет Рака от представлений о собственной гениальности: „Разве у меня голова на плечах? Иногда мне кажется, что это электрическая станция с тысячами проводов во все концы мира. Семен Рак, — звонят из Америки, и я отвечаю, что надо. Семен Рак, — вызывают из Японии, и я даю совет. Одним словом, Эйфелева башня!“⁷⁵⁾ Эта произвольная гипербола в болтовне Рака усиливает сатирическое звучание образа.

В своеобразный словарь Рака включены любимые им пословицы и поговорки („Куй железо, пока горячо“ и др.), соответствующие стилю его деятельности. Речь его часто алогична: „... не стану говорить про него ничего дурного, но это такой мерзавец! Низкопробная личность!“

Ромашов разработал характер Рака до мельчайших подробностей. Каждая деталь в этом характере играет свою роль. Использование определенных игровых возможностей слова являлось у Ромашова иногда приемом сатирической речевой расцветки реплик. Так, например, отличительной чертой Рака является то, что он постоянно путает имя и отчество своих противников, в чем и прорывается его пренебрежительное отношение к конкурентам: хозяина

⁷⁴⁾ Там же, стр. 113.

⁷⁵⁾ Там же, стр. 99.

кондитерской — Эзопа Филитьеныча один раз называет — Эзоп Филистерыч, в другой — Филистер Эзопыч. А в сцене встречи с Обрыдловым это носит характер наигранной рассеянности и деланной несообразительности.

Стиль его речи, это стиль речи человека, нарочито придающего себе серьезность и значительность: „Я, Семен Рак, утверждаю...“; „Алло? Говорит сам Семен Рак...“; „Рак играет на иностранной валюте“; „Рак не даст пачкать свою репутацию“. Рак любит пользоваться своей фамилией, и говорит про себя в третьем лице („Если Рак захочет...“).

Таким образом, тщательно обработанный язык с его лексическими и фразеологическими ресурсами и разговорно бытовыми выражениями, сатирически расцветивающими текст пьесы, представлял решающий элемент сатирической лепки этого персонажа.

Комедийно-сатирический эффект образа базировался на выявлении постоянного несоответствия слов и деятельности Рака. „Скорей Каспийское море будет плавать в Волгу, чем Рак протянет руку этому негодяю!“ — хвастается напыщенно Рак, чтобы через минуту пить с Обрыдловым на брудершафт, обниматься с ним и т. д. Порой Рак забавен. Никогда, однако, смех, вызываемый этой фигурой, не содержит никакой жалости, сочувствия или симпатии. В конечном счете эта фигура вызывает лишь чувство отвращения.

Создавая образ Рака, драматург избегает карикатуры, явного гиперболизма (единственным исключением является эпизод, когда Рака выбрасывают из окна четвертого этажа — и с ним ничего не случается). Рак действует совершенно правдоподобно. Изображение действительности в „Воздушном пироге“ дается в формах самой жизни, не выходит, в основном, из ее конкретно-бытовых рамок. Это обстоятельство вместе со способами лепки отрицательных персонажей в „Воздушном пироге“ напоминает верность жизни произведений А. Н. Островского, выявляет отзвуки его художественного стиля.⁷⁶⁾ Ромашов во многом учился драматическому мастерству у Островского, особенно ценя его искусство типизации, афористичность языка.

Рак играет первую роль в своей компании — он является в пьесе центральным отрицательным „героем“. Но в шайке прохвостов, дружно обкрадывающих советскую казну, находятся и другие типы, дополняющие собирательный образ нэпманского дельца: Федор Евсееч Коромыслов, Мордаев, Кизяковский, Обрыдлов, мистер Пульс, Штопкин, Моржинский и окружение Ильи Евсеевича Коромылова — Плюхов, Лобзин, Брунк. Между этими нэповскими выродками, хотя они вместе затевают махинации, фактически не существует понятий дружбы, сотрудничества. Они думают лишь о том, как друг друга надуть, обмануть. Живут они в состоянии постоянных опасений быть обманутыми, стать жертвами подлости. Каждый боится этого, но сам готов пользоваться любыми средствами, чтобы уничтожить противника и приобрести прибыль. В их образах с большой сатирической силой выражены отвратительные черты буржуазных деляг и спекулянтов, стремящихся использовать новую действительность в своих интересах и корыстных целях.

И здесь Ромашов сумел мастерски использовать свою художественную палитру. Отдельными штрихами подчеркнув характерную, оживляющую каждого персонажа черту, он нарисовал галерею разнообразных типов.

⁷⁶⁾ См. А. И. Ревякин, *А. Н. Островский*. Учпедгиз, М. 1949, главы: Пьесы подлинной жизни (сюжетика); Язык как средство характеристики действующих лиц.

Заиграли, например, фамилии эпизодических персонажей. Ромашов стремился в них запечатлеть характерные приметы жизненного поведения и свойство данных фигур: Мелкин — мелкий человек, готовый пойти с кем угодно в зависимости от положения; Кизяковский — кизяк, навоз; Обрыдлов — надоедливый человек; Мордаев — способен замучить, измордовать своими утомительными рассказами. Ромашов здесь следует традициям классической литературы, для которой фамилии героев служили одним из средств их характеристики.

Язык действующих лиц индивидуализирован, каждый герой имеет характерные языковые особенности: Мелкин — со своим всегда приготовленным „скажете!“; Обрыдлов — со своим жаргоном: „У Обрыдлова все ясно как палец“; мистер Пульс, лепечущий что-то непохожее на английский язык, и его „переводчик“ Штопкин, произносящий вместо него бессмысленные тирады. Этим драматург добивается того, что данные персонажи не сливаются в одно целое, а выступают выпукло очерченными индивидуальностями, представляющими собирательный образ нэпманских дельцов.

Художественное достижение Ромашова в изображении нэпманов-спекулянтов (осуществленном традиционными, в основном, типизационными средствами), явилось результатом прежде всего глубоко политического взгляда на действительность, ее тематически широкого охвата.

Ромашов сбрабатывал в комедии широкий материал современности. Отрезок общественной жизни, который он избрал, вмещал в себя очень актуальные вопросы и явления современной жизни. Ромашова интересует новый способ руководства советскими финансовыми учреждениями, критика недостатков этого нового государственного аппарата, проблемы самокритики, вопросы быта, отношений между людьми.

Если Рак является главным героем, играющим существенную роль во всех событиях пьесы, то не менее существенна и фигура И. Е. Коромыслова, красного директора банка, вокруг которого вьются казнокрады, спекулянты, вся нэповская накипь, всплывшая на поверхность общественной жизни. Основные события так или иначе связаны с деятельностью банка. И вместе с ним в пьесу самым стремительным образом входит современность, впервые в советской комедии на сцену выходит положительная советская среда.

Сопоставление образов Коромыслова и Рака выявляет различие подхода драматурга к обоим центральным персонажам: Рак находится в постоянной активной деятельности, все время что-то выдумывает, он агрессивен, он интригует, он является ведущим „героем“ пьесы. Коромыслов же является лишь орудием в чужих руках, жертвой спекуляций и махинаций.

В период нэпа решался прежде всего вопрос соревнования новой, рождающейся экономики и частного капитала, шел „последний и решительный бой“ с русским капитализмом. Решался вопрос — кто кого. Борьба была трудная и опасная, потому что не всегда было ясно видно, где враг и кто является другом. Чтобы новая, рождающаяся экономика выдержала и победила, партия имела все необходимое — и государственную и политическую власть и основную экономическую силу (экономические и другие ресурсы). Все дело заключалось в том, чтобы научиться пользоваться ими, научиться уменью хозяйничать.

Все эти важные проблемы рассматривал В. И. Ленин в политическом отчете ЦК на XI съезде РКП(б) — и последнему уделял особое внимание. Он призывал „... не успокаиваться на том, что везде в государственных трестах и смешанных

обществах ответственные и лучшие коммунисты — толку от этого нет никакого, потому что они не умеют хозяйничать...“⁷⁷⁾ Эти резкие слова В. И. Ленина были вызваны насущными потребностями современного экономического положения.

„Коммунисты, становясь во главе учреждений, — а их иногда нарочно так подставляют искусно саботажники, чтобы получить вывеску-фирму, — зачастую оказываются одуроченными. Это признание очень неприятное...“; — пишет В. И. Ленин.⁷⁸⁾ И в заключение еще выразительнее формулирует опасность такого положения: „... а гвоздь в том, что люди посажены неправильно, что ответственный коммунист, превосходно проделавший всю революцию, приставлен к тому торгово-промышленному делу, в котором он ничего не понимает и мешает видеть правду, ибо за его спиной превосходно прячутся деляги и мошенники“.⁷⁹⁾ „Гвоздь положения“, как выразился Ленин, вся суть этого важного вопроса — и ключ к его решению заключался в людях, в ответственном подборе людей, их правильном размещении и постоянной проверке их обязанностей, их работы.

Именно эти проблемы и волновали Ромашова в его сатирической комедии. Автор проявил здесь настоящее политическое чутье, умение выделить ключевую проблему современности, поднять актуальную тему большого политического значения.

С этой темой прежде всего связан образ Ильи Коромыслова. Партия поставила его на ответственный пост директора государственного банка. При своем неумении управлять, абсолютном незнании финансово-торгового дела, он оказывается окруженным мошенниками, хорошо разбирающимися в этой области, использующими создавшееся выгодное положение для своих происков. Коромыслов не сумел не только разобраться, но даже заметить жульничество, которое вокруг него развилось. Хотя он и не принимал прямого участия в подлых махинациях, он несет за них полную ответственность. Вследствие его ограниченности и создавшейся вокруг него обстановки, он оказался орудием в руках темных дельцов. Он зазнался, обюрократился, порвал со своей партийной организацией. Коромыслов не считался с ней, не прислушивается к голосу коммунистов.

Только в самом финале комедии, когда Коромыслов узнает о приказе, отстраняющем его от должности директора банка с преданием суду, вместе с Семеном Раком, Брунком, Плюховым, — настает перелом. У него вдруг открываются глаза на все подлости, существовавшие вокруг него, он вдруг начинает их видеть и произносит „покаянную“ речь, в которой взваливает всю вину на других и себя стремится обелить.

Этой фигурой Ромашов разоблачал „коромысловщину“ — все то, что порождает Коромысловых и то, причиной чего они являются. Этим образом Ромашов открывал новую актуальную тематическую область, до сих пор ни комедией, ни драмой не тронутую. Б. Ромашов оказался пионером, он вел разведку на новом направлении. Это было сопряжено с большими трудностями. В каком плане решать этот образ, чтобы он получил наибольшую силу воздействия? У драматурга были две возможности художественного решения образа.

⁷⁷⁾ В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 33, стр. 246.

⁷⁸⁾ Там же, стр. 259.

⁷⁹⁾ Там же, стр. 272—273.

Он мог избрать либо сатирический, либо драматический способ изображения. Была возможность показать Коромыслова как человека честного, только заблудившегося, обманутого, которым вертели негодяи, который в конце концов прозревает, понимает до чего дошел, резко критикует себя, но, разумеется, поздно.

Некоторые критики считали, что Ромашов избрал первый путь, но дал не вполне убедительное решение: Коромыслов-де изображен в общем как отрицательный тип, не вызывающий никаких симпатий; он объективно помогал обкрадыванию советского государства. Но там, где должно было совершиться окончательное разоблачение этого человека, следует его прозрение и очищающее образ раскаяние, и это звучит фальшиво.

Так ставит вопрос, например, Олег Леонидов (в предисловии „Путь драматурга“ к изданию „Пьес“ Б. Ромашова). Он пишет: „... драматург напрасно представляет этого «красного директора» заблудшей овечкой и пытается примирить с ним зрителя“.⁸⁰⁾

То, за что Леонидов упрекает Ромашова, молодой исследователь творчества драматурга, И. Л. Вишневская, пытается сделать достоинством пьесы. „Так раскрывается в пьесе поучительная биография некогда красного директора Коромыслова, — пишет она в своей диссертации. — Его второе рождение (!!! — М. М.) как гражданина, когда он чистосердечно раскаивается в содеянном, делает сатиру Б. С. Ромашова еще более активной и острой. Борьба председателя месткома Гусакова и секретаря партячейки Крышкина с Семеном Раком и ему подобными становится уже не только борьбой советской общест-венности с мутной накипью НЭПа, но и борьбой за члена партии Коромыслова, за его возвращение в ряды строителей социализма“.⁸¹⁾

Однако подобная трактовка образа Коромыслова и позиции драматурга, якобы пытающегося примирить зрителя с героем, не соответствует истинному смыслу образа.

Ромашов, руководясь правильным художественным чувством сатирика, не мог изобразить Коромыслова в драматическом плане. Фигура Коромыслова — бюрократившегося чиновника — фигура сатирическая.

Драматург удачно выбрал ему фамилию. В ней намек на позицию, занимаемую героем в событиях. Коромысло — на котором держатся спекулянты и прохвосты, коромысло — между нэпманами и советской средой.

Психологическая характеристика Коромыслова имеет свою специфику, обусловленную сатирической задачей.⁸²⁾ Ромашов освободил себя от необходимости исследовать переживания Коромыслова, причины его поведения и сосредоточил свое внимание на доминирующих стимулах психологии героя в его отношении к окружающей среде.

⁸⁰⁾ Б. Ромашов, *Пьесы*. М.—Л. 1948, стр. 10.

⁸¹⁾ И. Л. Вишневская, *Драматургия Б. С. Ромашова* (Диссертация). М. 1952, стр. 67.

⁸²⁾ Эта специфика хорошо раскрыта в главе *Психологический анализ в сатире* (принадлежит перу С. Г. Бочарова) в книге Я. Эльсберга *Вопросы теории сатиры* (Советский писатель, М. 1957, стр. 258). Особенности сатирического психоанализа Бочаров видит в автоматизме психологической структуры сатирического образа, автоматизме, отмеченном неукоснительной последовательностью и неподвижностью, оостенелой прямолинейностью психологии сатирического лица. Такая психология основана на „нарушении контактов с реальной действительностью“, когда психологический процесс оказывается замкнутым в „круг инстинктивных, слепых реакций“.

Коромыслова характеризует система фраз, в которых сказывается его совершенная безалаберность, бесхозяйственность и, фактически, разрыв с политическими целями партии. Ромашов нарисовал его несамостоятельность в руководстве учреждением, его грубость, постоянное нетерпение; грубые манеры в обращении с людьми вошли в привычку, автоматизировались. Уже первая его реплика при выходе на сцену, является для него показательной, типичной: „Короче!“ Это словечко является постоянным в его обращении со своими подчиненными:

Коромыслов. Попросите ко мне Коркина.

Плюхов. Разрешите...

Коромыслов. Короче!⁸³⁾

Подтверждением этой привычки является и его отношение к жене, даже перед ней он не может воздержаться от своих грубостей.

Софья Мироновна. Мы на одну минутку. Вы, кажется, не очень заняты, Илья?

Коромыслов. Я просил докладывать через секретаря.⁸⁴⁾

Или в другом месте:

Софья Мироновна. Илья, у меня чрезвычайно серьезное дело.

Коромыслов. Вы видите, что я занят.

Софья Мироновна (*подойдя к нему*). Я схожу с ума, Илья.

Коромыслов. Короче.⁸⁵⁾

Запас постоянных, привычных чиновничьих штампов в контрастном и неожиданном сочетании с банальными репликами, обращенными к любовнице (Рита: „... Илья, вы меня позабыли“. Коромыслов: „Уверяю вас, козленок, все свободные минуты...“⁸⁶⁾) составляет характерную, основную черту языковой характеристики этого образа.

Система окостеневших фраз Коромыслова является и подделкой под деловитость, непробиваемой броней для критики, обеспечивающей „неприступность“ Коромыслова. „Рвут на части, дорогой. Положительно рвут на части“, — отвечает он на упрек Гусакова в том, что его никак нельзя застать в банке. Когда Гусаков резко критикует Коромыслова за то, что он фактически не существует в банке как директор, потому что „... подписывать бумаги — еще не значит управлять предприятием“, и когда Гусаков уличает его в том, что он протезирует только тем конторам, где сидят знакомые лица, надменные реакции Коромыслова являются в сущности одинаковыми:

Коромыслов. Вы говорите глупости, товарищ.

Гусаков. Я говорю правду.

Коромыслов. Короче!

Его постоянное стремление к сглаживанию разногласий и неполадок выражено в напыщенной, бессодержательной фразе, обращенной к Гусакову: „... Мы должны идти рука об руку и помогать друг другу, а не только заниматься критиканством. Нам нужны люди. Мы ищем людей“ (стр. 63); но особенно четко

⁸³⁾ Б. Ромашов, „Воздушный пирог“. М. 1925, стр. 23.

⁸⁴⁾ Там же, стр. 27.

⁸⁵⁾ Там же.

⁸⁶⁾ Там же, стр. 32.

оно проявляется в выступлении Коромыслова на собрании банка. Перед лицом собравшихся работников он лавирует, пытается всячески отклонить обвинения, выдвигаемые Гусаковым, и доказать, что в банке все благополучно. Симптоматичным для него является постоянное стремление снять с себя ответственность за происходящее, „умыть руки“. Принимая участие в открытии Арпы, он провозглашает: „Повторяю — я тут инкогнито. Я могу присутствовать только инкогнито. Меня в сущности нет“ (стр. 38).

Таким образом, Ромашовым постепенно раскрывается тип обюрократившегося партийца, потерявшего свой компас — связь с партией. Результат его деятельности — это беспорядок и кутерьма в банке, бюрократическая гнилость — коромысловщина, при которой становятся возможными такие явления как казнокрадство, изготовление фальшивых денежных документов на несуществующие расходы, увольнение нежелательных людей, критикующих беспорядки, протекционизм и совершенное игнорирование интересов пролетарского государства.

Стиль работы Коромыслова хорошо выявлен в одной его реплике, рисующей его бесхозяйственное отношение ко всему, что происходит в банке: „Кажется ясно? Подписка на заем идет плохо. Необходима пропаганда. Надо усилить аппарат... Я поехал“ (стр. 66).

Неподвижность и однообразие мысли, скованной устойчивой фразеологией, шаблонность поведения, стереотипность реакций на внешние возбуждения, явления, образуют автоматизм образа. Итак, сатирический эффект здесь вырастает из человеческого окостенения Коромыслова, которое контрастно по отношению к нормальному человеческому поведению.

И четвертая сцена, решенная в духе откровенного гротеска, является не нарушением принципов обрисовки Коромыслова, а их естественным продолжением. Коромыслов диктует стенографистке Куксиной статью без ладу и складу. В словах Коромыслова бессмысленно соединяются самые разные темы: он говорит о политике мирового империализма, его пацифистских лозунгах, о пробуждении сознания трудящихся всего мира — и вдруг переходит к обсуждению советской денежной реформы: „Вот почему такое огромное значение имеет наша денежная реформа в настоящее время“. Одновременно сюда же вплетаются реплики из разговора с Раком, Плюховым, из разговора по телефону с любовницей Ритой Керн. Наконец, он заставляет Плюхова эту статью заканчивать самому; и тот, не зная содержания статьи, начинает уверенно разбирать, что такое новая экономическая политика; благодаря этому еще очевиднее становится бессмысленность всего происходящего.

Спустя несколько лет Маяковский в „Бане“ оригинально использует этот же прием.

Б. Ромашов, задумав свое произведение прежде всего как сатирическую комедию, соблюдал эту ее основную тональность в обрисовке всех отрицательных персонажей. В согласии с основным характером пьесы в плоскости сатирического изображения формировался и образ Коромыслова.

Однако известный повод к различным толкованиям образа Коромыслова дал сам Ромашов, не выдержавший с должной последовательностью сатирическую обрисовку героя.

Есть в комедии отдельные эпизоды, в которых дано нечто вроде раздумья, намеки на внутреннюю жизнь героя, свидетельствующую о том, что Коромыслов не является совсем плохим, потерянным человеком. „Может быть,

он и прав“, — говорит Коромыслов после ухода Гусакова, который его резко критиковал (стр. 64); он не хочет слушать сплетни и банальности Плюхова (стр. 23—24). Это были отступления, оставляющие лазейку для понимания образа как драматического. Наиболее отчетливо эта непоследовательность Ромашова сказалась в финале, более всего беспокоившем критику.

Луначарского, который видел в Коромыслове только драматического героя, финал не удовлетворил. Требуя от Ромашова „исследования душевного разложения коммуниста“, Луначарский представлял себе линию Коромыслова как линию „преступления и покаяния, падения и взлета к какому-то возрождению“.⁸⁷⁾

Финал пьесы Ромашова не давал для этого оснований. Монолог Коромыслова, его покаяния лишены искренности. Это не более как фальшивая поза, рассчитанная на смягчение приговора. Обвиняя других во всех грехах, Коромыслов стремится оправдать себя и, тем самым, вывернуться из неприятного положения. Он пытается сохранить позу самоуверенного человека: „Я мог предаваться коммерческим иллюзиям, я мог не понимать, что делается вокруг, но я не предавал рабочих интересов. Коромыслов не боится суда. Он ждет его“, — напыщенно оканчивает И. Коромыслов свой монолог⁸⁸⁾. Зритель не может разделить чувств героя, принять его оправдания. Он-то знает, что Коромыслов предавал рабочие интересы. Ему ясна уловка Коромыслова, пытающегося увильнуть от приговора. Иными словами, финальный монолог Коромыслова также служит разоблачению сущности этого образа.

Но после приведенных выше слов идет фраза, обнаруживающая драматизм положения человека, сознающего справедливость возмездия. После слов Софьи Мироновны: „Илья, успокойся, все уладится. Успокойся, милый“, — он произносит: „Сердце. Тяжело“. И она может быть воспринята как фраза слишком поздно прозревшего человека. На такое толкование финального эпизода наталкиваю „прозрение“ Коромыслова в отношении к Рите Керн (Рита — пьяная, требует денег — Коромыслов вдруг обнаруживает, что она „... просто губка, которую выжимает каждый, кто заплатит...“, стр. 116) и „прозрение“ Коромыслова в отношении дельцов, которыми он окружал себя. Психологически немотивированные, эти „прозрения“ однако вводили драматические акценты, противоречащие общей сатирической трактовке образа. Все же решающим оставался сатирический принцип, соответствующий духу всей комедии.⁸⁹⁾

*

Продолжая, в первую очередь, линию обличительной общественной комедии, Б. Ромашов сосредоточивал внимание главным образом на отрицательных явлениях действительности, на ее недостатках, чтобы способствовать их устранению.

⁸⁷⁾ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, Искусство, М. 1958, стр. 279.

⁸⁸⁾ Б. Ромашов, „Воздушный пирог“. М. 1925, стр. 120.

⁸⁹⁾ Недооценка новаторского почина, сделанного Ромашовым в советской сатирической драматургии образом Коромыслова, бытует до сих пор. Слишком общий и весьма упрощенный взгляд, страдающий неисторическим подходом к явлению, привел, например, Б. Л. Мильявского даже к утверждению, что „фигура «красного директора» не только нарушает единство драматургического стиля комедии, но и вносит известную противоречивость в идейное содержание произведения“. (Б. Л. Мильявский, *Особенности сатирической типизации в комедиях В. Маяковского „Клоп“ и „Баня“*. Научные записки Харьковского Гос. пед. ин-та, филолог. серия, т. XXX, Харьков 1958, стр. 157.)

Основной конфликт, завязавшийся между дельцами и Коромысловым, образующий основу сюжета, это, до некоторой степени, — конфликт „волков и овец“ (хотя у Ромашова и „жертвы“ становятся сатирическим объектом). В нем отражается мир хищных приобретателей, которые пожирают своих жертв, втягивая их в свои сети. В определенном смысле это является продолжением тематики А. Н. Островского, разоблачающего в „*Волках и овцах*“ (1875) господство денежных интересов над людьми, собственнический строй, способствующий корыстным махинациям дельцов (Беркутов, Чугунов, ханжа-помещица Мурзавецкая. В образе помещика Беркутова Островский обличал дельцов — „волков“, представителей новой буржуазии, которые учатся новым методам спекулянтского грабежа, проглатывают беззащитные жертвы [вдова-помещица Евлампия Купавина] и стремятся „присстроиться к общественному пирогу“.⁹⁰⁾

В „*Воздушном пироге*“ Ромашов дал новую трактовку этой темы, обусловленную новой исторической обстановкой: он запечатлел „волков“ нового времени, живущих в эпоху ломки старого и рождения нового мира, заранее исключающего хищнические интересы и стремления побежденной буржуазии. Торжество „волков“ уже невозможно в новом, революционном историческом фазисе, несмотря на их временные успехи. Советский „пирог“ является для них недостижимым.

Однако Б. Ромашов сумел обострить конфликт „волков и жертв“, т. е. дельцов и Коромыслова (история которого представляет жизненный, драматический нерв комедии) противопоставлением отрицательному началу здоровых общественных сил, противоборствующих нэпманским кругам. Это было вызвано самой жизнью пролетарского государства, т. е. реальным существованием прогрессивных общественных сил, мимо которых нельзя было пройти, если художник хотел избежать однобокого изображения жизни. Мы говорим лишь об обострении основного конфликта, а не о вытеснении его другим конфликтом. Нельзя упускать из виду, что борьба нэпманов против новой действительности в пьесе реализована с помощью фигуры Коромыслова. Коромыслов — это как бы „вещественное“ свидетельство временного успеха, одержанного нэпманами в их борьбе. Прямой, постоянной и непосредственной борьбы шайки нэпманов и положительных героев пьеса не дает.

В этом отношении молодой исследователь Ю. У. Фохт-Бабушкин, рассматривающий в своей диссертации (посвященной особенностям конфликта в русской советской драматургии 20-х годов) конфликт „*Воздушного пирога*“, по крайней мере, не точен. Упрекая многих критиков за то, что они неправильно улавливают конфликты разных пьес, он сам допускает подобные же неточности. Про „*Воздушный пирог*“ он пишет: „Конкретной формой проявления основного противоречия эпохи, которому посвящен «Воздушный пирог» явилась борьба нэпманов против становящегося на социалистические рельсы хозяйства нашей страны. В пьесе непосредственно изображено столкновение этих двух сил: в одной из них наиболее крупно дан Семен Рак... в другой — председатель месткома банка Гусаков“.⁹¹⁾

⁹⁰⁾ Комментарии Н. П. Кашкина к книге: А. Н. Островский, *Сочинения*. М.—Л. 1934, стр. 358.

⁹¹⁾ Ю. У. Фохт-Бабушкин, *Особенности конфликта в русской советской драматургии 20-х годов*. (Диссертация.) М. 1955, стр. 232.

Ясно, что, усмотрев основной конфликт пьесы в борьбе эзпманов, с одной стороны, и положительной среды, представленной Гусаковым, с другой, — нетрудно прийти к выводу о художественной слабости и несовершенном изображении положительной среды, нетрудно упрекнуть автора в том, что намеченный конфликт не получил „достойного сюжетного развития“ и т. д.⁹²⁾ Но конфликт в пьесе не обязательно должен быть зеркальным изображением жизненных противоречий. Как было отмечено, субъективно, сюжет „*Воздушного пирога*“ не основан непосредственно на развитом в художественных образах столкновении между положительным и отрицательным жизненным началом. Он обусловлен взаимоотношениями эзпманов и Коромыслова с прихвостнями, вьющимися вокруг него. Возникший на этой почве конфликт обострен введением в комедию положительных персонажей. Появление их в сатирической комедии сделало возможным в дальнейшем строить сатирическую комедию на конфликте, непосредственно отражающем основные противоречия действительности. Сам Б. Ромашов в „*Воздушном пироге*“ еще не реализовал этой возможности. Но это не дает оснований умалять заслуги драматурга, который все же сделал первую и плодотворную попытку найти положительным персонажам — представителям новой советской общественности место в сатирической комедии.

Драматург уже нащупал некоторые приемы воплощения нового. В этом отношении „*Воздушный пирог*“ представляет известный шаг вперед от „*Мандата*“ в овладении материалом современности.

Правда, положительной среде (Крышкин, Коркин, Гусаков) пока отведено весьма скромное место. Образам Крышкина и Коркина автор не сумел придать такие штрихи, которые оживили бы их. Несколько ярче нарисован образ Игната Гусакова (заведующий хозяйством, председатель месткома), который в сюжете играет относительно большую роль. По его выступлениям можно составить себе представление о нем, как о человеке, который хорошо разбирается в торгово-финансовых делах (не случайно то, что именно его назначают на пост директора банка взамен Коромыслова), резко отказывается от участия в подлогах и разоблачает махинации с фальшивыми денежными документами. От него идет путь к заключительному разоблачению шайки и развязке пьесы. Не следует преувеличивать удачу драматурга в создании этой фигуры, но все же Ромашов несомненно стремился избегнуть опасности превращения этого героя лишь в рупор авторских взглядов. Он сумел подобрать некоторые черты, индивидуализирующие этот характер, выделяющие его среди остальных. Гусаков как бы сосредоточил в себе всю борьбу новой здоровой среды против беспорядков; остальные положительные фигуры теряются за ним, стоят в его тени. Гусаков является прямым, безбоязненным человеком, который не держит язык за зубами, если видит беспорядок („канцелярская крыса из вас, Плюхов, а не советский работник“, стр. 18). Он реагирует бурно, но правильно, и его реплики, меткие и краткие, говорят о том, что он постигает точно положение вещей: „Теплая компания!“ — говорит он в адрес всей шайки; „В самом деле, этот чиновник хванлив, как индейский петух. Нельзя ли убрать этого субъекта?“ — удачно характеризует он Плюхова и других (стр. 64). У него меткий глаз, он находчив (например, в столкновениях с Коромысловым и Плюховым, которого всегда выводит из себя своей иронией), он неуступчив там, где дело

⁹²⁾ Там же, стр. 238.

касается интересов партии и государства. В его репликах всегда выражено его личное отношение к происходящему.

Гусаков представляет те передовые силы общества, которые реально существовали в жизни, которые боролись с беспорядками, были непримиримы к ним. С этим образом в пьесе ворвалась жизнь боевая, творческая. Гусакову принадлежит роль общественного обвинителя, разоблачителя. Он ведет как бы контрдействие с позиций правильного служения интересам партии.

Конечно, и в этой комедии проблема изображения положительных сил не была еще решена полностью. Это была область поисков. Б. Ромашов, хотя видел новых героев жизни — не знал, каким образом связать их с отрицательным началом — и особенно в *сатирической комедии*. Это была самая большая проблема, решение которой не так легко давалось комедиографам.⁹³) Но первые шаги, сделанные Ромашовым на этом пути, не пропали даром для опыта развития советской комедии.

В дальнейшем Ромашов неоднократно возвращался к работе над этим произведением при каждом его новом переиздании и подвергал его тщательной шлифовке. Вносились новые удачные штрихи, уточнился язык персонажей.

Сокращением некоторых сцен и картин удалось достичь большей сжатости, ясности в характеристике отдельных образов. Например, Ромашов исключил выступление рабочих Мейера и Бугагина. Этот эпизод фактически не добавлял ничего нового к тому, что давала сцена с Посетителем из Усть-Сысольска. В первопечатном тексте была фигура некоего Грузова, произносящего всего-навсего три реплики. Этого персонажа не было даже в перечне действующих лиц. Позднее Ромашов передал его реплики Крышкину и ликвидировал эту совершенно лишнюю фигуру.

Ромашов уточняет формулировки, энергично вычеркивает лишние реплики, ничего не поясняющие, имеющие своей задачей только смешить; например, выбрасывает анекдот Зонта о паюсной икре (стр. 116) и его признание в разговоре с Федором Коромысловым: „... не может спать. Такая бессонница, — до мокрой простыни...“ (стр. 117). Исключает эпизод, в котором Дуся надевает на голову Обрыдлова зеркало (в 7-й сцене, стр. 49).

Одновременно Ромашов удаляет некоторые вульгаризмы (например, в репликах Обрыдлова — „вертихвостка проклятая“ (стр. 49), „дрянь“, „шляешься?“ и др.). Ромашов всегда стремился, чтобы комизм возник из естественного поведения персонажа, а не из стремления автора смешить во что бы то ни стало. Ромашов освобождает диалоги от пошлостей (например: Рита, „... я пьяная“ (смеется). Коромыслов, „Вы ведете себя как проститутка!“ Рита, „Я всю жизнь мечтала об этом!“), заменяет характерные для того времени названия более современными (Рита, „Шимми! Единственная музыка в мире...“, стр. 95 — „Танго! Единственная...“ „Пьесы“. М.—Л. 1948, стр. 105.)

Б. Ромашов исправлял, сокращал и искоренял все, что не служило прямо выявлению основной идеи пьесы. В тщательной работе над новой редакцией текста проявлялся ответственный подход автора к драматургическому материалу, высокая требовательность к себе.

Для издания „*Пьес советских писателей*“ (т. 1, М. 1953), Б. Ромашов подготовил новую редакцию комедии. Он внес еще ряд дополнений в изображение положительных героев, продолжил работу над языком персонажей. Сделал ряд поправок в образе Ильи Коромылова, которые, однако, не отвечали сатирической природе образа, а скорее усиливали тенденции реабилитации героя.⁹⁴)

⁹³) Ее решение, конечно, не могло быть достигнуто так, как представляет это И. Вишневская. Называя фигуры положительных героев Ромашова бледными и схематичными, она склонна связывать это с тем, что „у них нет хотя бы эскизно намеченных биографий“ (И. Вишневская, *Драматургия Б. С. Ромашова* [Диссертация]. М. 1952, стр. 73).

⁹⁴) У напрасно пытается А. Анастасьев в предисловии к изданию *Пьес советских писателей* убедить нас в том, что в новой редакции комедии „внесена ясность в характер Ильи Коромылова...“ (*Пьесы советских писателей*, т. 1, Искусство, М. 1953, стр. XXI.)

Уже в первом своем крупном произведении Б. Ромашов проявил себя как зрелый мастер, отлично владеющий спецификой драматического искусства. Здесь ему несомненно помогло его хорошее знание театра и актера.

Яркое дарование проявилось не только в умении схватить истинную, характерную проблему современности, но и в целом ряде других элементов; в композиционном мастерстве (точная архитектоника комедии, блестящее умение развивать, вести и кульминировать действие), в искусстве индивидуализировать персонажей (речевая характеристика образов) и создать живой динамичный диалог, в глубоко жизненном комизме персонажей, являющемся не самоцельным продуктом игры формальных средств, а вырастающим из самой сущности образов.

Очень удачен прием обрамления комедии: пирог, который в начале экспозиции Рак заказывает в кондитерской, „пирог“ необыкновенный, символизирующий коммерческое дело энпманов, — в заключении при его разоблачении превратился в символ „конца“, гибели всей шайки. Рак торжественно открывает пирог (закрытый пирамидальной формой) как „то, что нас ожидает в будущем, это наш памятник и наша награда...“ (стр. 121). После включения света появляется агент ГПУ и арестовывает всех собравшихся. Необычайный пирог так и остался для всей компании недостижимым, оказался для них „воздушным“. „Воздушный пирог“ как некий символический образ и чисто театральный прием, вносящий в пьесу элемент условности, вполне соответствует сатирическому стилю комедии и ее театральной природе.⁹⁵⁾

Именно в этой сфере заключалось творческое овладение Ромашовым традициями классической драматургии, на основе которых он вырос, о которых он всегда заявлял. Его учеба у классиков менее всего проявлялась как подражание сценам старых комедий, использование сценических положений, применение отдельных приемов и т. д. Это было творческое овладение особенностями классической драматургии в строении драмы, в ведении действия, лепке характера.

Именно в этом заключалась оригинальность творческого следования Ромашова программному для советской драматургии и театра лозунгу „назад к Островскому“, провозглашенному А. В. Луначарским в дни столетнего юбилея А. Н. Островского в 1923 году. Этот знаменитый лозунг обозначал собой не „подражание“, не повторение образцов искусства прошлого, а учение у Островского правдивому воспроизведению образов и характеров современников, развитие идейно-художественной основы нового искусства, вдохновенного лучшими реалистическими традициями русской драматургии. Луначарский говорил о „необходимости вернуться к театру реалистическому, социально-психологическому и имеющему подходящую к этому характеру технику выразительности“⁹⁶⁾, к чему и стремился в своем творчестве Б. С. Ромашов.

Не один раз обращался Б. Ромашов к опыту русских драматургов, особенно к А. Н. Островскому, высказывался о его драматургии. В докладе, прочитанном в 1936 году в ВТО на сессии, посвященной А. Н. Островскому (вновь обработанном и перепечатанном в книге „Драматург и театр“), Б. Ромашов писал

⁹⁵⁾ Обыгрывая „воздушный пирог“ как образ, обобщающий тенденции целой социальной группы, Б. Ромашов творчески следовал принципам сатирической типизации Салтыкова-Щедрина. См. анализ методов типизации в творчестве Щедрина в кн. Я. Эльсберга, *Стиль Щедрина*. М. 1940, стр. 230—344.

⁹⁶⁾ А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1, Искусство, М. 1958, стр. 336.

следующее: „Островский считал, что выдумывать сюжеты — не дело писателя. В беседе с драматургом Аверкиевым он сказал: «У меня все сюжеты заимствованы». Островский заимствовал сюжеты из жизни. Их подсказывала ему действительность, жизненная практика. Материалы судебных дел, газетные заметки, наблюдения, слышанные рассказы, знакомство с предшествующей драматургией помогало их литературной обработке, обогащало его культуру драматурга“.⁹⁷⁾

Плодотворное влияние Островского на Ромашова дало ему возможность в то время, когда определенная часть современных комедиографов находилась в плену старой формы, использовать в работе над „*Воздушным пирогом*“ глупо-жизненный конфликт, заимствовать сюжеты и положения не из того готового, что было создано предшествующей драматургией, а из жизни — неисчерпаемого источника искусства.

Б. Ромашов сам позднее определил свое отношение к традициям классической драматургии. Он писал, что задумал свои первые сатирические произведения, „следуя традициям обличительной общественной комедии“.⁹⁸⁾

Критика не сразу сумела разгадать подлинную жизненную основу комедии. И такой тонкий критик как А. В. Луначарский высказал в адрес „*Воздушного пирога*“ ряд замечаний, в которых не всегда точно определял характер пьесы, степень правдивого изображения жизни и ее значение. А. В. Луначарский недооценил некоторые достоинства комедии. В приведенном отзыве о „*Воздушном пироге*“ (в предисловии к сборнику статей „*О театре*“ /Л. 1926/) его не удовлетворяет не только изображение Коромыслова, как было показано выше, но он оспаривает „современность“ фигуры Рака, и также современное звучание всей пьесы. Он упрекает Ромашова в малом знании жизни (в чем видит коренной недостаток). „Под пьесой не лежит настоящее наблюдение, или хотя бы настоящее чутье действительности“, — писал Луначарский. И далее: „... Не надо преувеличивать и думать, что мы имеем дело с советской комедией. Это все еще старая комедия, чуть помазанная советским маслом и притом далеко не безукоризненная комедия, но несомненно, веселая комедия, написанная местами в чрезвычайно живом темпе“.⁹⁹⁾ Такой взгляд во многом определялся неверным восприятием образа Коромыслова, в котором Луначарский не распознал сатирического образа в его современном значении. Но все же Луначарский был вынужден признать: „... хоть немного да пахло со сцены если не современным бытом, то постановкой бытовых проблем, если не прямым ароматом современности, то все же легким привкусом ее, который, будучи дополняем воображением самой публики, создал иллюзию современного театра“.¹⁰⁰⁾

Луначарский подчеркивал талантливость Б. Ромашова и правильность найденного им пути к созданию советской комедии: „Ромашов очень талантливый человек. В конце концов, он вступил на правильный путь и доказал, что у него есть способности идти по этому пути. Я жду от него в дальнейшем комедий, более близких к современности и более значительных“.¹⁰¹⁾

⁹⁷⁾ Б. Ромашов, *Драматург и театр*. М. 1953, стр. 279.

⁹⁸⁾ Там же, стр. 88.

⁹⁹⁾ А. Луначарский, *О театре* (Сборник статей). Л. 1926, стр. 7.

¹⁰⁰⁾ Там же.

¹⁰¹⁾ Там же.

Появление „*Воздушного пирога*“ сразу обратило на себя внимание критики. Вскоре завязались дискуссии, разгорелись споры. Современная передовая критика, хотя содержала некоторые оговорки в адрес „*Воздушного пирога*“ (например, П. Марков, М. Кольцов), в общем оценила пьесу как несомненное достижение нового современного советского репертуара и революционного театра.

„*«Воздушный пирог»* — одно из первых достижений в области этого, только теперь приобретающего зрелые формы театра новой русской драматургии“, — читаем в журнале «Новый зритель». ¹⁰²⁾ Пьесу оценивали как значительное произведение в становлении советской сатирической комедии. Отмечалась также незаурядность литературно-драматического таланта Б. Ромашова.

„... Этот спектакль заслужил право на интерес, на обсуждение, на споры, — писал М. Кольцов. — Заслужил потому, что «*Пирог*» — одна из первых пьес, если не первая, связанная с советской общественностью, органически ею рожденная“. ¹⁰³⁾ В связи с этим подчеркивалось, что „примат в левом театре очевидно переходит к Театру Революции“, ¹⁰⁴⁾ что — „*«Пирог»* окончательно укрепил позиции театра“. ¹⁰⁵⁾

Театральный критик В. Масс в статье „*Еще о «Воздушном пироге»*“ метко замечал о самом спектакле: „Этот спектакль внешне простой, не пытался открывать никаких Америк в области театрального конструктивизма или новых методов актерской игры. Он не старался поразить нас режиссерской изобретательностью, эффектностью и оригинальностью постановочных трюков. Тем не менее этот спектакль как бы начинает новый этап в развитии современного революционного театра“. ¹⁰⁶⁾

Однако дело не исчерпывалось лишь такого рода положительными отзывами, верно отражающими значение этого произведения. Проявилась и известная пестрота суждений. Некоторые критики даже удивлялись, что было разрешено поставить пьесу ¹⁰⁷⁾; однажды пьеса была даже запрещена (в Киеве). ¹⁰⁸⁾ Не впадая в подлобную крайность, некоторые критики все-таки отрицали успех комедии, не сумев по разным причинам разобратся в ней.

В связи с чрезмерным апологетическим отношением к Театру имени Мейерхольда проявлялось стремление снизить роль других революционных театров, в соответствии с чем недооценивались пьесы, поставленные этими театрами. Такие тенденции имели место у А. Б. Велижева, С. Мокульского. Последний высказался о „*Воздушном пироге*“ и Театре Революции таким образом: дескать, до тех пор, пока был в Театре Революции Всеволод Мейерхольд, театр достиг расцвета, а под руководством Гриппича театр начал „сдавать“. На основе такой логики он сравнивал, например, спектакли „*Озеро Люль*“ и „*Воздушный пирог*“: „В противоположность «*Озеру Люль*», это спектакль хронологически современный... И все же по замыслу и выполнению он бесконечно ниже «*Озера Люль*»“ („*Озеро Люль*“ ставил еще Мейерхольд — М. М.). Вслед за тем критик замечал: „Драматургический материал здесь тоже

¹⁰²⁾ В. Масс, *Еще о «Воздушном пироге»*. Новый зритель 9 (1925) 5.

¹⁰³⁾ М. Кольцов, *Экзамен критике*. Новый зритель 9 (1925) 5.

¹⁰⁴⁾ Советское искусство 1 (1925) 66.

¹⁰⁵⁾ К. Тверской, *Опыт Театра Революции*. Рабочий театр 19 (1925) 2.

¹⁰⁶⁾ Новый зритель 9 (1925) 5.

¹⁰⁷⁾ О „*Воздушном пироге*“ (*Беседа с т. Ю. Лариным*). Новый зритель 10 (1925) 12.

¹⁰⁸⁾ См. С. Городецкий, *На театральном фронте*. Известия, 1925, № 149, 3/6, стр. 7.

весьма невысокого разбора... Итак, «Воздушный пирог» — примитивная комедия-водевиль, добродушно высмеивающая нэпманов, спекулянтов, примазавшихся чиновников и всяких авантюристов¹⁰⁹⁾

От этой точки зрения недалеко ушел и Всеволод Мейерхольд в своем суждении о „*Воздушном пироге*“. Он пишет: „Разве не ясно, что «Воздушный пирог» — Ромашова конгениален Аверченко, Вербицкой, Рышкову? Такого рода попытки играть на нездоровом любопытстве публики к скандальным судебным процессам мы уже видели“¹¹⁰⁾ Это несомненно неверное высказывание Мейерхольда было связано с его попыткой возвысить „*Мандат*“ Н. Эрдымана над „*Воздушным пирогом*“: „Я считаю, что основная линия русской драматургии: Н. Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдымана, который стоит на прочном и верном пути в деле создания советской комедии“¹¹¹⁾

Может быть и не стоило приводить эти необоснованные и несправедливые упреки в адрес „*Воздушного пирога*“ людей столь близких театру и понимающих проблемы драматургии, если бы эти суждения наряду с поверхностным наблюдением не выявляли характерное непонимание тематической новизны пьесы, ее идейной глубины и направленности, настоящей жизненности и, вместе с тем, своеобразия сатирического зарида комедии.

Особую позицию, отражающую неясность и путаницу некоторой части тогдашней критики в представлениях о сатире, занимал театральный критик В. Блюм. Он оказался своеобразным „борцом“, который весьма тревожно принимал новую советскую сатиру и создал для ее подавления свою „теорию“.

„Неправда!... вовсе не так грустна Советская Россия!“ — восклицал он в статье „*«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова*“, представляющей первоначальный вариант его „разговоров“ о советской сатире: „Хочет этого автор-сатирик или нет, сознает или «творит» бессознательно, но он осуждает весь строй и уклад жизни — частной, общественной, государственной и т. д.“¹¹²⁾ В конце статьи Блюм настаивает на том, что „с пьесой надо что-то сделать“, „произвести некоторый ремонт“, прибавить „немножко диалектики“, ввести кое-какие „броски и намеки“, чтобы уверить зрителя, что Советская Россия „вовсе не так грустна“.

В историко-литературных работах, обобщающих путь советской литературы, до сих пор недооценивают вполне как художественный уровень, так и место „*Воздушного пирога*“ в развитии советской драматургии.

В книге „*Очерк истории русской советской литературы*“ автор части о драматургии лишь очень бегло охарактеризовал значение „*Воздушного пирога*“ и свел все содержание комедии к разоблачению „... мещанского уродства и хищнической жадности спекулянтов и торгашей, всплывших на поверхность в годы нэпа и тешивших себя надеждами на долговременное процветание, проектами «коммерческих предприятий мирового масштаба»“¹¹³⁾

¹⁰⁹⁾ С. Мокульский, *Гастроли Театра Революции („Озеро Люль“, „Воздушный пирог“)*. Жизнь искусства 17 (1925) 9.

¹¹⁰⁾ *Перед концом сезона*. Что дали театры. Анкета Вечерней Москвы. Вечерняя Москва, 1925, № 66, 23/3, стр. 3.

¹¹¹⁾ Там же.

¹¹²⁾ Статья напечатана под псевдонимом Садко в Вечерней Москве, 1925, № 45, 24/2, стр. 3.

¹¹³⁾ *Очерк истории русской советской литературы*, ч. 1, АН СССР, М. 1954, стр. 173.

Подобным образом характеризовал пьесу и Ю. Л. Оснос в главе „Советская драматургия на подъеме“ в „Очерках истории русского советского драматического театра“.¹¹⁴) Хотя Оснос замечал, что „Воздушный пирог“ явился одной из первых пьес, воплотивших в реалистической форме конкретную современность советского общества, все же он не раскрыл идейный замысел комедии во всей его сложности. И Б. Ростокский в „Введении“ к разделу, рассматривающему период 1921—1929 годов, вообще это произведение не упомянул.

„Воздушный пирог“ сделал наглядным тот факт, что зарождающаяся в середине 20-х годов советская сатирическая комедия сразу же становится высоко оперативным, быстро реагирующим на действительность жанром. „Воздушному пирогу“ принадлежит почетное место среди лучших пьес, созданных в условиях стремительно развивающейся советской действительности с ее острыми жизненными конфликтами. Это произведение стоит в одном боевом ряду с революционной драмой 20-х годов. Оно прокладывало дорогу не только сатирической комедии, но и самой драме, намечая возможность художественного изображения материала современной жизни.

*

В 1925 году на страницах театральной и другой печати („Жизнь искусства“, „Советское искусство“, „Искусство трудящимся“, „Новый зритель“, „Вечерняя Москва“) возникла дискуссия по вопросам сатиры, о самом праве ее на существование. Хотя она не привлекла большого числа участников и не вылилась в глубокое теоретическое обсуждение сложных вопросов советской сатиры, все-таки она представляла важное явление и своими положениями помогла дальнейшему решению проблем этого рода. Спор шел о характере советской сатирической комедии и вообще о сущности этого жанра в новой общественно-исторической формации.

Повод к дискуссии, как уже было сказано, дал театральный критик В. Блюм — сначала своими рецензиями о современных пьесах, потом своими теоретическими рассуждениями. Блюм оказался непримиримым врагом сатиры.

Отмеченная выше статья о „Воздушном пироге“ уже содержит некоторые замечания на этот счет. Позднее Блюм развивает их в своих статьях в журналах „Советское искусство“, „Жизнь искусства“. „Теории“ Блюма нашли поддержку и у некоторых других литературных критиков, например у Петербургского (см. статью „Театр и советский быт“. „Жизнь искусства“ 27 [1925/2—3]).

В. Блюм, исходя из оценки характера и роли русской сатиры XIX века, сделал выводы, которые он настойчиво повторял, что всякая сатира, — следовательно, и советская — направлена на „потрясение основ“, „колебание устоев“ данного общественного строя (т. е. советская сатира направлена на разрушение советской системы). Поэтому Блюм приходит к заключению, что такая литературная форма в советский период, когда „государство стало «нашим», не может иметь места. И его выводы опять выливаются в нигилистическое отношение к сатире вообще. По его мнению „...старая форма сатиры («под Гоголя»,

¹¹⁴) См. *Очерки истории русского советского драматического театра*, ч. 1., АН СССР, М. 1954, стр. 181—182.

(под Щедрина) и т. п. — хочет или не хочет этого автор — автоматически представляет дело так, что «ни к черту не годится государственность или общественность — вообще»... Подойти с традиционными гоголевскими приемами к «закомиссарившемуся» человеку в кожаной куртке значит обобщить это несомненно существовавшее явление до размеров ... клеветы и на институт комиссаров, и на обороняющуюся от натиска контр-революции (республику? — М. М.), и на новый быт, и на революцию“.¹¹⁵⁾

Ложно трактуя вопрос о соотношении формы и содержания, Блюм оказался бессильным понять, на каких путях драматург-сатирик может достигнуть обобщения. Ведь ясно, что старая форма, механически приспособленная к новому содержанию, вообще помешает писателю достигнуть художественного обобщения. Однако советская сатира являлась в это время уже фактом, и В. Блюм с этим не мог не считаться. Но он пытался так ограничить ее роль, что фактически для сатиры вообще не оставалось места в советском искусстве. В одной из своих статей он писал: „Искусство же, которое раньше — в иной социальной обстановке, при ином соотношении классов. — несло функцию... бомбы анархиста, теперь должно отказаться от сатирической миссии: задачи так называемой «советской сатиры» в связи с изменением социальной обстановки, безмерно суживаются. Объект сатиры отныне — не общественное, а индивидуальное; именно теперь сатирик становится «моралистом», изображая уродливое явление как исключение, как искривление действительности, имеющей все тенденции к здоровью, к бодрости — к норме. На долю «советской сатиры» осталось изображение «случайных гримас» действительности“ . И далее: „Старая истина: новое содержание требует и новой формы. Кто из «советских сатириков» этого не понимает, впадает в контр-революцию и клеветает на новый быт“.¹¹⁶⁾ И взамен сатиры он предлагал: когда появляются на теле советской государственности „язвы“, „перед гражданами-художниками открыты общие со всеми гражданами Союза прямые, организованные пути как государственного и общественного строительства, так и изживания его уклонов, ошибок и всяческих отдельных недостатков и уродств“.¹¹⁷⁾

Что он понимал под этими „прямыми, организованными путями“ видно из следующего: в одной из своих статей, утверждая, что недостатки нужно критиковать („оздоравливать“) „по другой линии“, он пишет: „Вспомните... что вы — гражданин, черт побери, — пишете о жулике-кооператоре статью в газету, идите на общее собрание кооператива, где вас выберут в ревизионную комиссию, подавайте заявление в РКИ и ГКК и т. п. Но остерегайтесь «художественного обобщения» ... , ибо результаты лишь порадуют сердце любого из тех, что за рубежом“.¹¹⁸⁾

Таким образом, допуская критику лишь в рамках организованных мероприятий, Блюм лишает сатиру ее основной функции: обобщать и выявлять типичное.

Блюм механически переносил функцию сатиры XIX века, вытекающую из ее

¹¹⁵⁾ В. Блюм, По линии наименьшего сопротивления (О „советской“ сатире). Советское искусство 4—5 (1925) 48—49.

¹¹⁶⁾ В. Блюм, К вопросу о советской сатире. Жизнь искусства 30 (1925) 3.

¹¹⁷⁾ В. Блюм, По линии наименьшего сопротивления (О „советской“ сатире). Советское искусство 4—5 (1925) 49.

¹¹⁸⁾ В. Блюм, „Прочев“ ответы... Жизнь искусства 37 (1925) 9.

специфического общественного материала, в советскую действительность и полагал, что она остается той же. Совершенно не приходит ему в голову, что функция сатиры в новых общественных условиях может измениться. Он не задумывается над тем, что сатира может представлять также форму борьбы с отрицательным наследием прошлого, что сатира должна стать в пролетарском государстве орудием разоблачения и осмеяния всего того, что было порождено старым общественным строем, орудием уничтожения отрицательных явлений советского общества. Он не подумал о том, что в советской сатире могут формироваться ее новаторские черты, новаторские элементы, отличающие ее от сатиры дореволюционного времени, что, развивая традиции классической сатиры на новой общественной почве, можно создать и элементы новой формы, адекватной содержанию. Задача состояла не в том, чтобы отрицать сатиру вообще, а в том, чтобы помочь ей найти новую форму, которая отвечала бы новым условиям пролетарского государства, потребностям строящегося социалистического общества.

И хотя небольшой опыт только зародившейся советской комедии не позволял еще сколько-нибудь определенно сформулировать программу новой сатиры, все же в ходе полемики было высказано немало удачных замечаний и соображений, которые ориентировали драматургов-комедиографов на создание новой, советской сатирической комедии.

Советская литературная общественность, печать решительно выступила против нигилистических „теорий“ Блюма, разоблачила их и опровергла. Остро и доказательно выступил против Блюма, например, драматург и театральный критик В. Масс (в журнале „Новый зритель“), театральный критик, выступающий под псевдонимом Старик, и другие общественные деятели и рядовые читатели.

В. Масс критиковал блюмовские измышления с четких пролетарско-классовых позиций. Критик справедливо писал, что такие ликвидаторские тенденции особенно опасны во время интенсивного культурного и экономического строительства, в годы кристаллизации новых форм быта — когда сатире отведено особенно важное место в литературе и в театре, ибо она приобретает особенное значение как организующая сила, как орудие борьбы за новую жизнь, за новый быт. „Тем и важна и значительна сатира, — писал В. Масс, — что она не дает застыть, почив на лаврах и самодовольно облизываясь, что она будоражит и будит наше сознание, толкает и гонит его вперед.... Усматривать в каждой сатире «потрясение основ» — значит проявлять ту излишнюю подозрительность, которая очень сродни пустому чванству и казенщине“.¹¹⁹⁾

Совершенно прав был В. Масс, когда писал: „Чрезмерная цепетильность, проявляемая иногда критиками по отношению к советской сатире, не может не быть чужда сознанию молодого класса-победителя, полного творческих сил и поэтому не побоявшегося самокритики, не зарывающего голову под крыло, не стремящегося скрыть от самого себя своих собственных недостатков.“

Смех — это лучшая швабра для того, чтобы начисто вымыть и выскрести то старое, гнилое, пошлое, что еще осталось в наших нравах и в нашем быту.

Но нам нужен не просто смех, «чистый смех», развлекательный и все примиряющий, нам нужен смех тенденциозный, с определенной общественной установкой,

¹¹⁹⁾ В. Масс, О советской сатире. Новый зритель 33 (1925) 8.

Борис Ромашов хорошо почувствовал назревшую потребность в современной теме, в изображении молодых сил новой, советской России. В те годы он настойчиво призывал художников стать лицом к кипучей действительности, преодолеть трудности овладения свежим материалом, дать „революционную летопись“ современности. „В новой пьесе, написанной по заказу театра Революции, автор продолжает идти по вехам современного бытового театра, значительно углубляя условно реалистический прием“, — говорил Б. Ромашов о своей пьесе „Конец Криворыльска“^{.121)}

Если в „Воздушном пироге“ силы новой России не заняли должного места, то в „Конце Криворыльска“ Ромашов сделал дальнейший шаг вперед в поисках способа правдивого изображения действительности со всеми ее сложными противоречивыми явлениями. Борясь против отживающего в жизни, Б. Ромашов в новой своей пьесе выдвинул на первый план положительных героев, резко противопоставляя их отрицательным. Сатирической комедии с исключительно отрицательными персонажами уже было ему недостаточно. Перед ним стояла задача — раздвинуть границы пьесы, дать место изображению положительных сил общества. Поэтому в его следующем произведении появляется образ мужественного молодого поколения, борющегося и побеждающего, идущего уверенно к своей жизненной цели. „После «Воздушного пирога», — писал критик Ю. Соболев (откликаясь на премьеру спектакля — 20/3 1926 г. в Театре Революции), — Ромашов «Концом Криворыльска» делает шаг вперед, овладевая еще одной позицией: умением показать не только отрицательные явления жизни, но и то ее строительство, которое превращает «Криворыльск» в современный Ленинск“^{.122)}

В кругозор драматурга попадает комплекс разнообразных проблем: проблемы бдительности по отношению к врагу, отношения между молодыми людьми, вопросы любви, брака, материнства, отношения между мужчиной и женщиной. Выводя своих героев-комсомольцев, Ромашов стремился избежать однолинейности в их обрисовке. „В передаче персонажей хотелось отойти от сухой схематизации, — писал Ромашов о пьесе, — и показать борьбу жизни, напряженной и человечески страстной“^{.123)} Драматург сумел преодолеть две крайности в трактовке положительных персонажей: как „идеализацию“, так и наделение героев нарочитыми „изъянами“ (что позднее требовали рапповцы в соответствии со своим пониманием диалектико-материалистического метода в искусстве — теорией „живого человека“).

Правдиво изображая своих героев в сложности их человеческого поведения, Ромашов сумел заострить внимание на характерной положительной черте персонажа, определяющей весь образ. Настоящая человечность, любовь к жизни и людям, работа для общества — составляют сущность положительных героев пьесы. С мягким лиризмом дана Наталья Мугланова. У военкома Мехоношева соединяется военная строгость с жадной романтики боев гражданской войны. Роза Бергман — задорная и остроумная девушка, наступатель-

¹²⁰⁾ Там же.

¹²¹⁾ „Заре на встречу“ в Т. Революции. Новый зритель 9 (1926) 12.

¹²²⁾ Ю. Соболев, „Конец Криворыльска“. Вечерняя Москва, 1926, № 67, 24/3, стр. 3.

¹²³⁾ Новый зритель 9 (1926) 12.

ная и страстная в борьбе за правду („Надо бороться за каждый кусок земли, вы правы, товарищ Будкевич. Но и за каждого человека из наших рядов, разрешите прибавить, товарищ, грызться зубами...“).¹²⁴⁾

Однако сознательно преодолевая идеальные схемы, Ромашов старался изобразить не только ценное в своих героях. Он подмечал, так сказать, болезни и ошибки, свойственные молодости.

Зритель не сомневается в том, что председатель уисполкома Будкевич верен партии, что он все свои силы отдает делу созидания нового. Но драматург резко критикует его поведение и ультралевые взгляды в вопросах морали, отношений между мужчиной и женщиной. Иметь ребенка, по мнению Будкевича, — мещанство, ибо „... мы на посту. Нам нельзя иметь детей. Возиться с пеленками — дело буржуазных мадам“. Он говорит Наталии, не замечая того, как грубо оскорбляет ее: „... ты тянешь за собой хвост мещанских предрассудков... Надо шевелить мозгами, Мугланова, а не поддаваться голосу слепого материнства. Бабье слюнтяйство... Стыдно за тебя!“ — и дальше напыщенно провозглашает: „Есть задачи выше материнства...“¹²⁵⁾

В своей пьесе Б. Ромашов иронизировал над такими воззрениями, противопоставляя им глубоко человеческие взгляды Наталии. Драматически обостряя столкновение этих двух людей, он выявляет всю абсурдность позиции Будкевича.

Наталя. Ты живешь со мной, мы любим друг друга. У меня ребенок — наш ребенок, а я должна идти к доктору, чтобы излечить тебя от излишней обузы, от неудобства. Неужели это может быть коммунистично?

Будкевич. Ты просто дура.

Наталя. Я не дура. Я женщина.¹²⁶⁾

Подобным же образом, хотя в другом направлении, обстоит дело с военкомом Мехоношевым. Он предан пролетарскому государству; верится, что он готов в любую минуту мужественно встать на защиту своей родины, не шадя своей жизни. В его лице Б. Ромашов показал одного из участников революции и гражданской войны, который, однако, не понял нэпа. „Была революция, Бергман, а стало мещанское болотце“, — капитулянтски рассуждает он по поводу нэпа. Он не понял время, которое сменило романтику гражданской войны, снежных степей, ночных походов и налетов, побед боевой солдатской жизни — время деловых будней, содержащих не меньше опасности, не меньше схваток. Он переоценивал силы нэпманов: „... У нас в уезде торжество Отченашей и Булкиных. Торжество мещанских мокриц“. Страстно на него обрушивается за это Роза Бергман: „По-моему близорукость, Мехоношев. Так рассуждать могут только безнадежные ликвидаторы. По-моему стыдно так рассуждать. Теперь мы ближе в тысячу раз к нашей цели, чем тогда. Разве мы не строим — скажи. Разве революция кончилась? Разве Отченаши и Булкины

¹²⁴⁾ Б. Ромашов, „Конец Криворыльска“. Л. 1927, стр. 59.

¹²⁵⁾ Там же, стр. 15.

¹²⁶⁾ В издании своих „Пьес“ (М.—Л. 1948) Б. Ромашов несколько смягчил грубость Будкевича:

Будкевич. Ты просто дурочка.

Наталя. Я не дурочка. Я женщина. („Пьесы“, М. — Л. 1948, стр. 140), а тем самым диалог приобрел и новую эмоциональную окраску, сглаживающую всю напряженность спора.

надолго торжествуют? Не понимаю я тебя. Здоровый ты парень, а говоришь как сопляк¹²⁷⁾

Роза Бергман является одной из центральных фигур пьесы. Б. Ромашов уделял этому образу большое внимание, и позднее, при дальнейших исправлениях текста подверг его тщательной обработке. Роза — человек прямой, политически выдержанный, жизнелюбивый. Однако в ней также есть черты того времени: некоторая бесшабашность и фанфаронство, известная бесцеремонность и даже грубость. Иногда она выражается пышными фразами, что и вносит иронические черты в ее изображение. „Функциональными надстройками“ она называет то, что в жизни нужно пить, есть; „физиологией“ — любовь, то, что составляет ее романтику и поэзию. Роза имеет „своеобразные“ взгляды на отношения между мужчиной и женщиной. Она отрицает брак и продолжительные, прочные связи и объясняет это нежеланием впасть в мещанскую бытовщину. Вот ее разговор с комсомольцем Рыбаковым:

Бергман. А ты думал, что жена, значит, лет на десять-двадцать, да? Собственность? Домашняя принадлежность?

Рыбаков. Я никогда не глядел на тебя как на собственность.

Бергман. Разочарование? Как в тебе еще много мещанского квасу!¹²⁸⁾

Упрощенный подход Розы к данным проблемам компенсируется ее искренностью и страстностью, с которой она борется за каждого советского человека.

Ромашов как сатирик не мог пройти мимо ошибочных, подчас и вредных явлений, встречающихся в комсомольской среде. Критикуя их, он все же не терял из виду главного, того прекрасного, что было в людях, строящих новое общество. Юмористически-иронические краски и критические штрихи в изображении положительного вполне уместны с сатирической мелодраме.

Ромашов относится к своим героям-комсомольцам любовно, с мягким юмором. Разнообразные оттенки его имеются в изображении молодой редакции газеты „Маяк Коммуны“ (в юмористических тонах переданы отношения заместителя редактора газеты Рыбакова к Розе Бергман; хорошо намечен комический, чудакватый хроникер Куликов с его короткими, репортерскими репликами, искрящимися смехом). Удивительно тонко схвачен комсомолец Гусев, хотя он и является эпизодической фигурой. Это человек веселый и притом необычайно чувствительный. „Ребята, звонки дают. Я не могу. Я заплачу сейчас. Где моя Дуня? Дунечка, не покидай, голубка!“ — говорит он в финале пьесы девушкам, уезжающим в Москву. Его любимым устойчивым изречением:

¹²⁷⁾ Б. Ромашов, „Конец Криворыльска“, Л. 1927, стр. 39.

¹²⁸⁾ Позднее, работая над улучшением языка комедии, Б. Ромашов внес в характеристику Розы Бергман заметные исправления. Он решительно устранил ее изречения, рисующие Розу как несколько эксцентричную особу:

Бергман. Я собсем не живу с каждым, Рыбаков, но я не вижу никакой необходимости делать из этого священнодействие. Каждый здоровый парень, если он мне не противен, может стать моим мужем, как ты называешь... (Л. 1927, стр. 33). Эта фраза в издании „Пьес“ (М.—Л. 1948) отсутствует. Ромашов изымал еще такие намеки, которые несколько грубо говорили о связях Бергман с мужчинами:

Рыбаков. Мы с тобой жили, Роза. (Л. 1927, стр. 32).

Рыбаков. Мы с тобой были близки, Роза. („Пьесы“, М.—Л. 1948, стр. 153).

Рыбаков. Я тебя нисколько не ревную, но мне противно смотреть на твою неопрятность.

Роза. Дурак. Вымойся. (Л. 1927, стр. 33).

Рыбаков. ... противно смотреть на твою легкомысленность.

Роза. Смотри какой! („Пьесы“, М.—Л. 1948, стр. 154).

„Товарищи, куда мы идем? За что мы боролись?“ — достигается комический эффект.

Кишкина. Не забуду. Приезжай. Останусь из-за тебя.

Гусев. Ловлю на слове. Прощай, Дуня. (*Обнимает ее. Кишкина вырывается и убегает.*)
Полная несознательность. Товарищи, за что мы боролись?¹²⁹⁾

Это его замечательной репликой, могущей служить прекрасным эпиграфом ко всему произведению, заканчивается пьеса: „Товарищи, Москвы не существует. Москва это — миф. По всему миру Москва пошла...“¹³⁰⁾

Таким образом, разнообразные комедийные краски в изображении положительных героев способствовали созданию определенной стилиевой гармонии, уравновешенности пьесы (несмотря на ее два ясно обозначенных стилиевых потока — мелодраматический и сатирический), необходимой для цельности произведения.

Современная критика оценивала изображение положительных персонажей как большой успех Ромашова. „Ромашову удалось преодолеть то, что до сих пор оставалось наиболее уязвимым местом в пьесах, черпающих свое содержание из гущи современного быта; его положительные герои — живые люди, — а не абстрактные величины. Его комиссары, дисполкомы, военкомы, комсомольцы жизненны и сценически полнокровны“, — писал о пьесе Ю. Соболев.¹³¹⁾

Для Ромашова характерна тщательная работа над образами.¹³²⁾ Характеристики, портреты получаются выразительными, когда дело касается даже эпизодических фигур. Такой является его работа над персонажами пьесы „Конец Криворыльска“. Они даны по существу в разных планах. Персонажи, представляющие положительную среду, решены скорее в плане драматическом (Мугланова, Мехоношев), местами с комедийной (Рыбаков, Куликов, Гусев, Бергман) или несколько иронической окраской (Будкевич, Бергман).

Старый Криворыльск, воплощенный в галерее образов обывателей, мещан, спрятавшихся в рабкоопах, коммунхозах и советских учреждениях, ненавидящих все советское, дан исключительно сатирически.

Среди Криворыльских неудачников фигурирует — фининспектор Корзинкин, совершающий подлоги с подходящим налогом (он берет взятки). От него не отстают такие прохвосты как провокатор Ярыгин (бывший царский жандарм,

¹²⁹⁾ Б. Ромашов, „Конец Криворыльска“. Л. 1927, стр. 103.

¹³⁰⁾ Там же, стр. 104.

¹³¹⁾ Ю. Соболев, „Конец Криворыльска“. Вечерняя Москва, 1926, № 67, 24/3, стр. 3.

¹³²⁾ Следует отметить, что Б. Ромашов в последующих редакциях первоначального текста переработал не только язык Бергман, но существенным образом отточил язык и других положительных героев пьесы. Он радикально устранял встречающееся в раннем тексте обилие вульгаризмов, устранял чрезмерные грубости и ругательства (Мехоношев: „Будкевич, ах ты, сукин сын!“ /Л. 1927, стр. 8/; Мехоношев: „Будкевич, здравия желаю!“ /„Пьесы“, М.—Л. 1948, стр. 134/), лишние слова и выражения и части реплик, исключал характерные для данного времени намеки и все, что имело задачей лишь бессодержательно смешить. То же самое делал Ромашов и с языком сатирических персонажей. Таким образом, он во многом улучшил старый текст.

Но, хотя он тщательно перерабатывал текст пьесы, следует отметить, что в ней осталось большое число невыразительных, слишком эпизодических фигур, не играющих никакой существенной роли (Кусачев, Рубашкин, Арбузов, Украджян, Федосеев и др.) и в этом отношении произведение является далеко не столь сосредоточенным и единым, как „Воздушный пирог“.

ные служащий коммунального хозяйства, авантюрист, не брезгающий никакими средствами, если они направлены против советской власти), и любящий сенсации бухгалтер Отченаш, местный сплетник, распространяющий слухи о чудовищных видениях мадам Тяпкиной. Сама мадам Тяпкина, владелица галантерейного магазина — пожилая, не потерявшая светских привычек дама, „святая особа“ по выражению Отченаша. В ряду местных знаменитостей находится доктор Булкин, городской шарлатан, „человек ученейший“, „по венерическим болезням первый специалист“, „теософ и археолог“, болтливая Лямберг (экономка в ресторане „Веселая Аркадия“) и другие представители отжившей России. Все они готовы в любое время участвовать в каждом контрреволюционном деле, направленном на разрушение пролетарского государства. Они с распростертыми объятиями принимают в свой круг агента иностранной разведки майора Маркуса-Медведицкого (бывшего царского полковника, белогвардейца), который затевает шпионскую авантюру.

Новое общество глубоко враждебно этой общественной прослойке и ведет с ней непримиримую борьбу, результатом которой явился полный разгром того, что мешало ему жить и строиться.

Б. Ромашов искал конфликт и жизненную ситуацию, дающую возможность изобразить схватку нового мира со старым Криворыльском. „Дело“ Наталии Муглановой, в котором скрестились копыта обоих лагерей, стало центром пьесы.

Ромашов говорил о „двух центральных женских фигурах“ пьесы, в которых выражена „одна и та же тема — в миноре и мажоре“: „борьба молодой женщины за свое свободное существование. Борьба с прошлым, судорожно хватаящим ее за горло. Борьба с бытом уездного Криворыльска, взбудораженного невероятными событиями“.¹³³ Возможно, что эта борьба в „мажоре“ дана в образе Розы Бергман; образ Наталья, несомненно, был выдержан в минорной тональности. Наталья Мугланова — главная героиня пьесы. Она вырвалась из удушливой атмосферы буржуазного общества, вступила в комсомол, начала новую жизнь (работает в газете „Маяк Коммуны“). Однако Наталья еще не прошла решительной схватки со своим прошлым. И именно здесь источник ее жизненной драмы. Она порвала с прошлым, но прошлое цепляется за нее, предъявляет свои счета, угрозой встает на ее пути.

Криворыльская шайка, чувствуя свою гибель, пытается замешать Наталью в свои контрреволюционные дела. Бывший врангелевский офицер, профессиональный провокатор и шантажист Севостьянов (сын ресторатора Лодыжкина, отчима Натальи) опутывает Наталью сетью обмана, вовлекает ее в нечестную, грязную аферу с целью доказать, что девушка принимала участие в шпионаже. Таким образом, Наталья, жертва шантажа, оказывается на скамье подсудимых вместе с шайкой криворыльских аферистов. Севостьянов — олицетворение злобы, гнилости, человеческого ничтожества и опустошенности. Это отвратительный циник, ненавидящий советскую власть. Если остальные фигуры аферистов решены более или менее в комедийно-сатирическом плане, то образ Севостьянова содержит подчёркнуто драматические элементы, которые стали компонентом мелодраматической структуры пьесы.

Простые, рядовые советские люди — комсомольцы, люди, которые дорожат человеком, борются за Наталью. Показательный судебный процесс выявил

¹³³) Новый зритель 9 (1926) 12.

правду и ознаменовал собой полный крах криворыльской нечисти. Советский суд разобрался в деле Муглановой, сознательно выделив ее из всей группы подсудимых. Наталья была виновна лишь в том, что поддалась провокации, не заявила советской власти, что Севостьянов скрывается под чужой фамилией.

В последней, решительной схватке побеждают силы, борющиеся за новую жизнь. „Новая общественность опрокинула вверх дном Криворыльск Отчужденной и Корзинкиных, куда заползла белогвардейская нечисть, — заключает свое выступление на суде обвинитель — и его слова выражают весь пафос пьесы. — Криворыльск более не существует. Молодой Ленинск, как теперь переименован наш город, смело вступает в первую фазу своей новой жизни“. Таким образом, борьба за нового человека является в пьесе выражением борьбы против старого. Судьба Натальи непосредственно отразила эту борьбу. Одновременно ее история, образующая сюжетный стержень пьесы, придавала ей определенную мелодраматическую окраску.

Композиция пьесы, что уже стало характерным способом работы Ромашова, строится на нескольких переплетающихся сюжетных линиях, которые дополняют друг друга (Будкевич—Наталья, Рыбаков—Бергман, Мехоношев—Бергман, Бергман—Наталья, Севостьянов—Наталья, Корзинкин—Отчужденная, Ярыгин—Маркус, Отчужденная—Булкин, Лодыжкин—Севостьянов и др.). Они четко выявляют два пласта жизненных явлений, два лагеря. „Дело“ Муглановой резко распределило место действующих лиц. Но эта сюжетная линия не вмещала все проблемы. Поэтому необходимо было много побочных линий, которые образуют жизненный, сценический фон пьесы. Поэтому композиция пьесы многопланова.

Иногда, особенно в первой половине пьесы, чувствуется известная несвязанность этих сцен и эпизодов с основной сюжетной линией. Ряд картин вообще не имеет непосредственного отношения к развитию действия. Они намечают и решают проблемы, непосредственно не связанные с развитием главной сюжетной линии (эти статические картины изображают быт комсомольцев, их взгляды, рисуют портреты криворыльских обывателей и т. д.).

В „*Конце Криворыльска*“ в отличие от „*Воздушного пирога*“ — положительная среда становится решительной силой. Порой, однако, кажется, что оба лагеря живут несколько обособленно, они реализованы в параллельно развивающихся сюжетах (их связывает, как сказано выше, только образ Натальи и Севостьянова, каждый из которых является как бы „представителем“ своего лагеря; непосредственное столкновение обеих сторон происходит лишь на суде. Но суд не является авторским вмешательством — а естественным, самой жизнью подсказанным средством решительного наступления молодого Ленинска на старый Криворыльск. Это высоко драматичный эпизод, в котором пьеса достигает своей кульминации). В пьесе, таким образом, дано до некоторой степени сосуществование старого и нового (в их художественном изображении они равноправны и пропорциональны; оба слоя жизненных явлений существуют в художественном равновесии). Хотя Ромашов и нашел в „*Конце Криворыльска*“ такую коллизию, в которую были втянуты оба лагеря, в пьесе нет тесного переплетения, скрещения всех сюжетных линий, всех человеческих судеб, деятельности героев. Здесь нет еще вполне реализованного в непрерывных столкновениях конфликта, отображающего основные противоречия действительности. Тем не менее происходило углубление и дальнейшее формирование конфликта, который был только намечен в „*Воздушном пироге*“.

Этот особый подход Ромашова к жизненному материалу современности сказался на характере сочетающихся разнообразных формальных эмоционально-эстетических элементов пьесы. Как уже было сказано, в пьесе сталкиваются сатирические и комедийные элементы с мелодраматическими. Б. Ромашов хорошо чувствовал этот диморфизм пьесы, поэтому и назвал ее „сатирической мелодрамой“. По этому поводу он писал: „Форма мелодрамы использована очень условно, нарушены многие традиции, но везде сохранен театральный характер композиции. Драматический кадр перемежается с резко комическим. Такова стройка. Амплитуда: от драмы Натальи Муглановой к именинам финансистора. От убийства ресторатора Лодыжкина к буйной редакции «Маяка Коммуны». От белогвардейского «вольта» Севостьянова к Розе Бергман, секретарю газеты, второй «героине» пьесы“.¹³⁴⁾

Многообразие художественных красок связано с многоплановостью пьесы. Это способствовало жанровой неопределенности, стиранию жанровых перегородок. Ни сатирическая тональность, связанная с изображением старого, ни драматическая тональность с элементами юмора и комизма, связанная с новым, не наложили отчетливой печати на пьесу.

Нельзя безоговорочно отнести ее к комедии, не замечая, одновременно, ее своеобразия. А именно таким образом и поступил в своей работе „*О советской комедии*“ В. Фролов. Он пишет: „Но решающим в комедии являются не элементы мелодрамы, а сатирическая линия, воссоздающая живые портреты отрицательных типов. В образах Корзинкина, Отченаша, Ярыгина, хозяйки галантерейного магазина Тяпкиной разоблачаются недостатки и порочные черты обывателей, ненавидящих советскую власть. Драматург дал этим персонажам комическую характерность“.¹³⁵⁾

Однако для того, чтобы произведение приобрело жанровую определенность, недостаточно одного лишь наличия сатирической (или комедийной) сюжетной линии. Важно, чтобы противоположные сюжетно-стилистические линии органически срастались. В „*Конце Криворыльска*“ нет такого комедийного организующего стержня, который соединил бы все разнообразные жанровые элементы в комедийное целое. Сам Ромашов говорил, что в пьесе „сатирический жанр служит только фоном, иногда прослойкой“.¹³⁶⁾ (Не следует также забывать, что ни главные персонажи, ни главная интрига и большинство центральных сцен, картин не являются исключительно комедийными, и сатира сама не тождественна с комедией.) Пьесу нельзя безоговорочно отнести ни к сатире, ни к комедии, ни к драме. Это переходная форма.

В свое время театральный критик Ю. Соболев также указывал на две основы — „явно мелодраматическую, насыщенную действием эффектным и держащим в напряжении зрителя, и чисто комедийную“ — и притом считал, что „чередование сцен высокого напряжения с эпизодами почти буффонными вполне закономерно“.¹³⁷⁾

Пьеса при своем появлении сразу привлекла к себе внимание советской общественности. Советская Россия — молодая, борющаяся и строящая новые человеческие отношения — вступила на сцену театра. Новый герой, который

¹³⁴⁾ Новый зритель 9 (1926) 12.

¹³⁵⁾ В. Фролов, *О советской комедии*. Искусство, М. 1954, стр. 82.

¹³⁶⁾ Новый зритель 9 (1926) 12.

¹³⁷⁾ Вечерняя Москва, 1926, № 67, 24/3, стр. 3.

в „Воздушном пироге“ делал лишь свои первые шаги, в „Конце Криворыльска“ изображен художественно цельно и законченно. „Это настоящая и большая победа театра, — писал критик Гр. Авлов о постановке пьесы в ленинградском Театре Акдрамы. — Впервые, быть может, за много лет со сцены Актеатра зазвучали искренние молодые комсомольские слова, впервые появились правдивые современные образы“.¹³⁸⁾

И А. В. Луначарский отозвался положительно о пьесе. В статье „Итоги драматического сезона 1925—1926 г.“ писал: „«Конец Криворыльска» того же Ромашова. Хотя пьеса несколько не была на сенсацию, что нельзя сказать о «Пироге», но отличалась тем же живым драматическим темпераментом, которым вообще обладает Ромашов. Пьеса эта, отступив, правда, из столицы в провинцию, очень сильно выиграла в красочности и многообразии типов, а главное — в близости их к жизни. Конечно, еще далеко не все наблюдается и претворено драматургом, многое здесь сочинено, сделано по наслышке, и потому ручаться за стопроцентную правдивость никто не может; но довольно значительный процент правды в этом все же есть. А актерский материал — прекрасный, и публика смотрит спектакль весело и с интересом“.¹³⁹⁾

*

Эволюция Б. Ромашова в 20-е годы была отмечена не только успехами, но и поражениями, ложными увлечениями.

В 1927 году Театр Революции подготовил к постановке новую комедию Ромашова „Матрац“ (в подготовке спектакля принимал участие наряду с главным режиссером Б. С. Глаголиным и сам автор).

Нужно сразу сказать, что „Матрац“ был встречен советской критикой в штыки. После двух столь удачных пьес молодого драматурга все ожидали, что новое произведение будет театральным событием. Однако публика и критика были разочарованы. После премьеры критики прямо набросились на Ромашова. Отзывы в печати единодушно характеризуют пьесу как полный провал драматурга. „Дело не в том, что Ромашову не удалась пьеса, а в том, что перед нами произведение вымученное, сумбурное и явно бесцельное“, — писала газета «Труд».¹⁴⁰⁾

Критика ставила в упрек драматургу несвязность сюжета, надуманность типажей (Огурцов, Новожилов, Умывайлов и др.). В. Ашмарин писал о постановке „Матраца“: „Явно фарсовые моменты пьесы Ромашова, несерьезность ее в целом, нежизненность персонажей и положений, лишили постановку характера социальной сатиры. Пьеса и постановка оказались в т. Революции целиком не ко двору“.¹⁴¹⁾

Хотя отзывы были слишком резкие, они в общем правильно характеризовали произведение, а главное — не осуждали драматурга после одного неуспеха. „Этот провал должен внушить Ромашову не растерянность и обиду, — писал критик М. Загорский, — а только мужество в сознании своей ошибки. От этого драматурга мы вправе ждать и требовать большего!“¹⁴²⁾

¹³⁸⁾ Жизнь искусства 50 (1926) 12.

¹³⁹⁾ А. В. Луначарский, *Театр сегодня*. М.—Л. 1927, стр. 58—59.

¹⁴⁰⁾ Н. В., „Матрац“ (Театр Революции). Труд, 1927, № 102, 8/5, стр. 6.

¹⁴¹⁾ В. Ашмарин, „Матрац“. Новый зритель 19 (1927) 5.

¹⁴²⁾ М. Загорский, „Матрац“ в театре Революции. Программы государственных академических театров 19 (1927) 8.

Таким образом, во многих рецензиях чувствовалась настоящая забота, стремление помочь драматургу преодолеть временный срыв. На этом фоне выделяются грубые выпады против Б. Ромашова журнала „На литературном посту“, который относил писателя вместе с А. Файко к буржуазной литературе, буржуазному театру: „... В Ромашове нэповская буржуазия нашла своего певца, равно как и Ромашов в нэпмане — своего скрытого героя“.¹⁴³) Это была по существу неприкрытая травля Б. Ромашова.

На этот раз, в „*Матраце*“ Ромашов хотел проверить действие старых комедийных приемов, предполагая, что будучи применены к интересному жизненному материалу, они дадут комедию широкого общественного значения. Замысел привел к неудаче, так как новая комедия поражала своей искусственностью, и ее пустоту не могла компенсировать даже изобретательность драматурга в создании смешных ситуаций.

Идея пьесы заключалась в критике мещанского быта, несоответствия жизненной практики и теории у части интеллигенции. Неудача „*Матраца*“ был обусловлен не этой идеей, а тем, что она не нашла должного воплощения, соответствующей художественной реализации. Ромашов в „*Матраце*“ по существу сошел с того пути, на который вступил своим „*Воздушным пирогом*“ и „*Концом Криворыльска*“, когда в самой жизни он искал сюжеты своих произведений. В „*Матраце*“ он оказался в плену схематизма.

Рассказ о профессоре, у которого собственная общественная практика и образ жизни его семьи очень далеки от того, что он проповедует в своих книгах, был искусственно растянут нелепыми происшествиями (последствия исчезновения с чердака „матраца“, на котором Огурцов спал в течение 23-х лет своей „ученой“ жизни, и приобщение профессора к разного рода житейским соблазнам). Водоворот неожиданностей, надуманных, фальшивых сценических ситуаций поглотил главную идею, привел к потере жизненной достоверности пьесы. Нелепа буфонная сцена „сна“ (появляются Пушкин и другие призраки), во время которого совершается окончательное прозрение профессора, просыпается он уже „новым“ человеком. Однако на этом пьеса еще не кончается. Под занавес делаются новые „открытия“, связанные с фигурой дальнего родственника Огурцова Новожилова; он оказывается сыном Огурцова, обыгрывается его неожиданная „любовь“ к горничной Глафире. Эти сцены окончательно дискредитировали своей надуманностью идею комедии.

Пьеса лишена единого стержня, естественного развития сюжета. По ходу действия без достаточной художественной мотивировки вводятся новые герои и сцены, вызывая композиционную неслаженность.

В фарсовых хитросплетениях комедии ощущается сильное влияние старой драматургической традиции легких комедий. Ромашов достигает смеха большей частью посредством комизма положений, основанных на недоразумениях, неожиданностях и т. д.

Порой, особенно в первых сценах, реплики сверкают подлинным юмором. Это отмечала критика тех лет: „И нужно сказать, — писал М. Загорский, — что первые действия написаны неплохо, в них есть юмор положений, легкость диалогов и интерес обновления старой схемы новой тематикой“.¹⁴⁴)

Иногда Ромашов прибегает к раннее использованному приему: Огурцов путает фамилии (см. в „*Воздушном пироге*“ Рак), Огурцов подписывает необдуманно подсунутую ему бумагу, вследствие чего попадает в руки Умывайлова (см. Наталья Мугланова — Севостьянов в „*Конце Криворыльска*“).

¹⁴³) На литературном посту 11—12 (1927) 71.

¹⁴⁴) Программы государственных академических театров 19 (1927) 8.

„*Матрац*“ представлял собой шаг назад в творчестве Ромашова — от большой, важной проблемной современной темы, схватывающей пульс времени — к пустяку, к комизму положений, к развлекательности.

Б. Ромашов убедился на этом опыте, что там, где жизненная правда подменяется надуманностью и схемой — неизбежен идейный и художественный срыв. В дальнейшей работе он сумел освободиться от своих ошибочных увлечений формой. Эти временные неудачи и срывы драматурга не меняют принципиальной оценки его творчества и его роли в развитии советской драматургии.

*

Б. Ромашов вступил в советскую драматургию в самом начале ее большого пути, вступил как талантливый мастер комедийного жанра. В его лучших пьесах середины 20-х годов ярко проявилось его умение создать цельную композицию, добиться точной архитектоники пьесы, построить занимательный, динамичный сюжет, во всех элементах всегда вполне удачно мотивированный, умение развивать действие. Проявилось мастерство превосходно индивидуализировать характеры, умение создавать живой, остроумный диалог, пользоваться разнообразными приемами комизма. Юмор автора вырос из самой сущности образов и положений и придавал его произведениям оптимистический и жизнерадостный характер.

Сатирическая комедия, осваивая проблематику современности, решала чрезвычайно трудные вопросы. Прежде всего она стала конкретным орудием борьбы в руках революционных общественных сил, клеймила и разоблачала буржуазию и ее идеологию во всех ее проявлениях. Она боролась против старого буржуазного мира не во имя отдаленного, а осуществляющегося реально в действительности идеала. Сатира встала на защиту последнего и с его позиций боролась против отрицательных явлений.

Комедиографы-сатирики сначала продолжают линию обличительной общественной комедии с резко выраженным, исключительно отрицательным кругом жизненных явлений, связанных с умирающим старым миром („*Мандат*“). Но реально существующее в жизни положительное начало, мимо которого нельзя было пройти, поставило перед ними задачу изобразить новое, запечатлеть нового героя в его борьбе за искоренение всего реакционного. Встала задача — дать синтетическое изображение действительности, ее сложности, художественно запечатлеть современный конфликт, отражающий противоречия между старым и новым — и показать их во взаимной связи и непосредственных столкновениях. Эти задачи возникали в сатирической комедии под влиянием самой действительности, самой исторической обстановки.

Каждая историческая эпоха порождала свои специфические для данных условий — исторические, общественные, человеческие конфликты, которые определяли особые способы, приемы, средства своего художественного воспроизведения. Революционная действительность с грандиозной ломкой старого дала материал для новых художественных конфликтов (с их многообразными модификациями), отражающих антагонистические общественные противоречия. Здесь и лежала область исканий молодой советской сатирической комедии, касающихся не только проблематики, но и всех элементов ее формы. Шаг, сделанный Ромашовым, принципиально важен. Его пьесы строились на конфликте, взятом из самой жизни, отражающем ее противоречия. Здесь противопоставлены (особенно в „*Конец Криворыльска*“) две глубоко враждебные,

исключающие друг друга силы. Правда, драматическое действие рождается не из непосредственных столкновений противоборствующих сил. На ранней ступени развития комедии сюжетные линии, представляющие противоположные лагеря, четко разграничены (развиваются параллельно). Но у Ромашова они соприкасаются как бы в подводном течении пьесы.

Б. Ромашов был страстным борцом за новое. Он стремился и умел ответить на насущные потребности своего времени.

Начало было положено. Молодая советская сатирическая комедия приобрела своеобразные черты, которые вытекали из особенностей сатирической комедии, отражающей напряженную общественную борьбу.

6

Но на этом поиски в области комедии в советской драматургии 20-х годов не кончаются. Сатирической комедией, которая всегда обращает внимание прежде всего на отрицательные явления жизни, которые осмеивает, бичует и уничтожает во имя прекрасных общественных идеалов, во имя установления здоровых отношений между людьми, справедливого общественного порядка — не исчерпываются возможности комедии.

Советская комедия развивалась в различных направлениях. Для нее были характерны и поиски такого соотношения положительного и отрицательного, в которых положительное оказывается на первом плане. Под влиянием укрепляющегося социалистического строя драматурги почувствовали потребность в здоровом смехе, в юморе, связанном с изображением человека — творца новой жизни в стране. Так появились первые, несмелые поиски формы жизне-радостной комедии, способной непосредственно отразить положительные стороны жизни.

В этом отношении не лишены известного общественного значения, несмотря на сравнительно невысокий художественный и идейный уровень, комедии А. Толстого „Чудеса в решете“ (1926), „Фабрика молодости“ (1927), и особенно „Луна слева“ (1927) В. Н. Билль-Белоцерковского.

В 1926 году в Театре б. Корш в Москве была поставлена комедия А. Толстого „Чудеса в решете“. Главное действие разворачивается вокруг погони за лотерейным билетом, выигравшим 25 000 рублей. Этот билет принадлежит несколько наивной, но хорошей девушке, приехавшей из провинции в Ленинград и поселившейся на одной из его окраин. Шайка бездельников пытается захватить у Любы Кольцовой, не знающей пока о случившемся, этот многообещающий выигрышный билет. Перипетии с многократно повторяющейся потерей и обретением лотерейного билета образуют основную интригу. Образ героини давал возможность более широкого показа положительных сторон жизни. Но увлекшись занимательным сюжетом, автор волей или неволей отошел от изображения современных людей с их жизненными проблемами. Он обошел и то, что могло представлять объект серьезной критики, скучно очертив дельца, бывшего лавочника, прогоревшего графа, ныне вора, актера-эстрадника, пытающихся легко разбогатеть, бесчестно захватив то, что им не принадлежит. — В целом перед нами не комедия характеров, а комедия положений, подчиненная заранее придуманной схеме.

Конечно, отдельные элементы комедии хорошо соединены, пьеса сделана

местами занимательно, написана ярким, хорошим языком, имеет свою лирическую нотку, неброский и приятный юмор. Но схема, которая легла в основу пьесы, не позволила ей затронуть существенные вопросы современности. „При всей своей, казалось бы злободневности, пьеса Толстого, на самом деле, в достаточной мере старомодна и представляет соединение «комедии любви», жанр, который когда-то усердно разрабатывал Толстой, со старым водевилем о счастливых выигрышных билетах“, — писала в свое время «Красная Нива».¹⁴⁵⁾

Сама интрига, избранная Толстым, не новая. Выигрышный билет и возня вокруг него встречаются в ряде кинокомедий 20-х годов: „Девушка с коробкой“, „Закройщик из Торжка“ и др. (сам А. Толстой возвращается к этому мотиву и в своей пьесе „Сто тысяч“ /1929/). Недостаток, конечно, заключается не в том, что Толстой взял старую коллизию, не раз использованную в литературе, а в том, что создав на ее основе сюжет скромных масштабов, он не сумел его наполнить содержанием современной жизни, связанным с ростом новых отношений между людьми, вдохнуть в него жизнь.

Вскоре после „Чудес в решетке“ А. Толстой обращается еще раз к комедийному жанру. В 1927 году пишет комедию „Фабрика молодости“ (поставлена впервые в конце 1927 года в Театре б. Корш).

Это было обращение А. Толстого к лирической комедии, утверждающей радость бытия, в которой должна быть, как он сам выразился, „и фантастика, и сатира на мещанский брак, и горькая лирика любви, и утверждение красоты молодости“.¹⁴⁶⁾

Критики в свое время не задумались над этой пьесой как комедией такого типа. Ее осуждали, упрекали за элементы фантастики, за многостильное воплощение материала (элементы мелодрамы, фантастики, бытового комизма, пародии, сатиры). Появились и некорректные оценки, охаивающие пьесу. Например, журнал „Новый зритель“ писал: „... Сплетение «интернациональной» темы омоложения с обычной буржуазной адюльтерной драмой без нужды приукрашено еврейским анекдотом, расцвечено, не без пикантности, кинематографической богемой и «идеологически» подкреплено донельзя мещанским изображением «кухонного пролетариата»“.¹⁴⁷⁾

Конечно, пьесу по праву считали неудачей А. Толстого, хотя при этом и отмечали его блестящее знание сцены, умение дать яркие характеры, сочный текстовый материал, умело развивать сюжет и т. д.

Драматург стремился выдвинуть новую тематику, перейти от простого сатирического воплощения современности к изображению новых человеческих отношений путем смещения сатирических элементов с юмором, любовным отношением к своим положительным героям.

В основу пьесы положена старая коллизия: мещанский брак, состарившаяся жена, на шесть лет старше своего мужа, их разрыв из-за нового любовного увлечения ее мужа молодой женщиной. Неудача драматурга определялась не избранным фантастическим приемом „омоложения“ (в машине, изобретенной чудачком-ученым, возвращающей молодость и красоту увядшей женщине). Буффонный, фантастический прием „омоложения“ явился оригинальным дра-

¹⁴⁵⁾ Красная Нива 48 (1926) 23.

¹⁴⁶⁾ В порядке беседы. Рабочий и театр б (1928) 8.

¹⁴⁷⁾ Лев Шатов, „Фабрика молодости“ (Театр б. Корш). Новый зритель 3 (1928) 9.

матически-комедийным моментом. Неудача была обусловлена самым выбором спенической истории, представляющей в общем мешанскую драму старого типа (с попыткой самоубийства). Современность осталась вне пьесы. Образы молодой пары — Тани и Гирькина — „зелени жизни“, которые могли идейно-тематически обогатить пьесу, художественно слишком бледны. К тому же драматург не сумел использовать возможности, которые открывала судьба омоложенной женщины. Вместо того чтобы помочь героине начать жить новой жизнью, в советском обществе, которое относится к женщине с пониманием и уважением, он ввел ее в заколдованный круг, из которого не было для нее выхода: героиня отвергает попытки своего мужа вернуться к ней, начинает сниматься в фильме, рассказывающем историю ее жизни (которая снова проходит перед зрителем) и посвящает свою дальнейшую жизнь изобретателю, вернувшему ей молодость. Прием повтора (в пародийной форме), задуманный как иронический контраст к драматической развязке, явился слишком механическим и облегченным разрешением избранной темы.

Что касается драматического построения пьесы, лишь первый акт ее лишен удачной выдумки. В нем есть удачная завязка комедийной интриги, построенной на параллелях „старого“ (архитектор Зарубин и его жена Марья Алексеевна) с „новым“ (прислуга — студентка драматической студии — Таня и пастух Гирькин, жаждущий учиться). Действие происходит в уплотненной квартире, где обитают чудаковатый ученый Прищемихин, спец-хозяйственник Кошечев и спекулянт-делец Призент. Чем дальше разворачивается действие, тем меньше в нем жизненности и больше выдуманных положений.

Таким образом, основной идейный замысел, сформулированный Толстым как попытка изобразить „торжество молодости, вечное обновление жизни, человеческого гения, творящего молодость“, не получил надлежащего воплощения. Искусственная прививка старого сюжета к новому материалу не дала побега.

Свои силы в области комедийного жанра испробовал и В. Н. Билль-Белоцерковский, один из талантливых зачинателей советской драматургии.

Герои его пьес — новые люди, которые самоотверженно и мужественно борются за революцию, утверждая свое право на жизнь. Его „Шторм“ стал одним из выдающихся произведений советской драматургии.

В письме к советским писателям в день двадцатипятилетнего юбилея своей литературной деятельности (13 апреля 1940 года) Билль-Белоцерковский писал: „На творческий путь я вступил в зрелом возрасте. Никакой подготовки, никакой теории, никакого понятия о драматургии до революции я не имел. Бывшему матросу и чернорабочему эта область труда и не снилась. Поэтому с гордостью могу сказать, что только революция открыла предо мной советский шлаббаум на этот путь. Но обстановка того времени — гражданской войны — не располагала теми удобствами, которыми так богата наша страна в настоящий момент. Да и времени не было. В шторме событий приходилось писать на ходу и схватывать элементарные понятия о драматургии на лету. Когда спустя несколько лет явилась возможность отдаться своему призванию, пришлось и здесь на новом фронте театра и драматургии продолжать дело революции с консервативным аппаратом театра (и не только театра) за новую, советскую тему, советскую пьесу, за новый образ советского человека“.¹⁴⁸⁾

¹⁴⁸⁾ В. Н. Билль-Белоцерковский, *Пьесы*. М.—Л. 1940, стр. 17—18.

Билль-Белоцерковский всегда писал свои произведения, руководясь стремлением служить великому делу революции, служить своему народу и его потребностям. Поэтому и его обращение к комедийному жанру было вызвано теми же побуждениями — дать новому, пролетарскому зрителю веселую, бодрую вещь, полную глубоко человеческого юмора — настоящую советскую комедию. „Я перешел к комедии, — говорил он о своем новом произведении, — потому что учуял потребность нашего зрителя в смехе, — нашем смехе“.¹⁴⁹⁾

„Луна слева“ является первым опытом В. Н. Билль-Белоцерковского в области комедии (он писал ее в 1927 году, и 22 декабря того же года она была поставлена в Театре МГСПС в Москве). Билль-Белоцерковский написал ее в то же время, когда завязались споры вокруг пресловутой „половой проблемы“, когда появились такие произведения как „Без черемухи“ П. Романова, „Собачий переулоч“ Л. Гумилевского и „Луна с правой стороны“ С. Малашкина и др. Повесть Малашкина (1926) вызвала много дискуссий среди молодежи — об отношениях между молодыми людьми, о половой проблеме, классовой морали и т. д. Повесть затрагивала в свое время ходячие теории „стакана воды“, свободной любви. Малашкин стремился дать отпор подобного рода явлениям, но не сумел овладеть накопленным материалом. В результате объективное звучание повести оказалось противоположным замыслу. Вместо осуждения только отрицательных явлений в среде части учащейся молодежи повесть оказалась клеветой вообще на молодежь: в картине половой распущенности были слишком сгущены краски. — Молодежь и сама приняла повесть Малашкина очень недоброжелательно, оценивала ее как клевету на комсомол.

Про свою комедию Билль-Белоцерковский писал: „Эта комедия, конечно, не пересказ «от обратного» той темы, которая была затронута в малашкинской «Луне справа». Это даже не возражение и не полемика с Малашкиным. В своей комедии я дал, если угодно, косвенный ему ответ, но по существу, к поставленной мною теме надо относиться, как к прямому противопоставлению той трактовке, в которой трактуют половую проблему разные «луны справа»“.¹⁵⁰⁾

В комедии „Луна слева“, затрагивающей проблемы бытовой этики, пола, любви в период суровых будней гражданской войны и военного коммунизма, автор пытался в комедийной форме решить серьезный вопрос новой морали — как сочетать революционный долг с личной жизнью.

Театровед Б. Алперс в предисловии к изданию „Пьес“ Билль-Белоцерковского (1934) обращает внимание на элементы автобиографичности в его пьесах („Шторм“, „Штиль“, „Эхо“, „Лево руля“) и пишет: „В «Луне слева» Билль вспомнит время гражданской войны и воспроизведет на сцене эпизод своей собственной биографии. Из этой пьесы мы узнаем, какую странную теорию исповедывал будущий драматург и при каких обстоятельствах эта теория потерпела поражение“.¹⁵¹⁾

Партиец, стойкий революционер, председатель Чека — Ковалев приходит к убеждению, что во время гражданской войны любовь является вредным делом, мешающим революционной борьбе. Он полагает, что революция требует от каждого борца полного отречения от личной жизни, и проповедует, вместе со своим близким товарищем Калугиным (которому изменила жена), аскетизм, выдвигает теорию воздержания от любви на время гражданской войны. Из предосторожности, чтобы уйти подальше от греха, он увольняет свою сотрудницу

¹⁴⁹⁾ Современный театр 3 (1928) 48.

¹⁵⁰⁾ Там же.

¹⁵¹⁾ В. Н. Билль-Белоцерковский, „Пьесы“. Гос. изд. Худ. лит-ра, 1934, стр. 13.

Галю Карпинскую. Однако здоровое чувство, здоровая природа и жизнь побеждает все надуманные теории. Ковалев полюбил Галю и женился на ней. Это привело к краху лишь неестественных теорий, но укрепило героя пьесы как революционера. Некоторые товарищи усомнились в твердости слова Ковалева, в крепости его убеждений и решили проверить его стойкость революционера. Они устраивают ему испытание, где мнимой жертвой должна явиться его жена Галя, где Ковалев рискует потерять то, что ему дорого. Ковалев выходит победителем из этого испытания. Оказывается, что он стойкий революционер, умеющий в интересах революции без колебаний пожертвовать даже любимой женой.

Таким образом, и в комедии Билль-Белоцерковский пытался художественно решить прекрасную тему нового человека, умеющего разумно управлять своими чувствами, готового отдать все ради победы великого дела революции.

Автор высмеял ничтожество аскетических теорий Ковалева и Калугина (такие аскетические теории действительно имели хождение в свое время: вспомним хотя бы отношение Павла Корчагина к Рите Устинович в романе Н. Островского „Как закалялась сталь“) так же как и буржуазно-анархическую теорию „свободной любви“, проповедуемую зав. наробразом Орским, моральным противником Ковалева. На деле эта „теория“ оказывается лишь прикрытием разврата, вредит и делу создания новых отношений между людьми и служению революции.

Однако интересный замысел не получил соответствующего художественного воплощения. В композиционном отношении двойная интрига комедии (воздержание от любви — революционный долг) приводила к дроблению пьесы на две пропорциональные части, лишала ее необходимой драматической цельности. Вторая интрига, заключающая в себе элементы драматизма, решена очень бегло, весьма поверхностно и неубедительно.

Характеры, по существу, заслонены движением сценических положений (остается не вскрытой душевная жизнь Ковалева; бледно и невыразительно написана Карпинская, другие персонажи не имеют сколько-нибудь самостоятельной жизни в пьесе).

Комедийное решение интриги (вполне жизненной, отражающей определенные моменты современной действительности) не сопровождалось поисками новых комедийных приемов. Билль-Белоцерковский в сущности использовал ряд стандартных водевильных приемов — неожиданность, подслушивание, прятание за ширмой, переодевание и др. Живой материал в известной мере оказался подчиненным схеме сменяющихся водевильных положений. — Чувствуется и известная надуманность дополнительного сюжета (революционный долг), призванного иллюстрировать мысль автора.¹⁵²⁾

Наивно-иллюстративный подход к решению темы, схематизм в изображении человеческих отношений помешали комедии Билль-Белоцерковского стать настоящим произведением искусства. Нельзя не согласиться с замечанием Б. Алперса: „Билль-Белоцерковский по своему умунастроению, по манере письма — не комедиограф. Ему больше всего удаются пьесы, в которых разворачивается драматический конфликт сильного напряжения и звучит героический пафос жизненной борьбы. В смехе «Луны слева» слышатся искусственные ноты, чувствуется намеренное упрощение драматической ситуации“.¹⁵³⁾

¹⁵²⁾ „Луны слева“ первоначально были свойственны и недостатки в языке; пьеса, например, была перегружена вульгаризмами. В последующих изданиях Билль-Белоцерковский эти недостатки устранял.

¹⁵³⁾ В. Н. Билль-Белоцерковский, „Пьесы“. Гос. изд. Худ. лит-ра, 1934, стр. 28.

Однако сама попытка Билль-Белоцерковского создать комедию, сочетающую осмеяние с лирикой в изображении положительного начала примечательна.

Необходимо отметить, что в свою очередь драма также нащупывала дорогу к комединому изображению положительных героев и дала незабываемые образы простых людей из народа. В „Любови Яровой“, „Штурме“ и других пьесах встречаются эпизоды и образы, содержащие комедийные элементы. Настоящим народным характером является матрос Швандя в „Любови Яровой“, образ которого окрашен глубоко человеческим юмором. Из временного противоречия между его революционной деятельностью и порою наивным сознанием вырастает известный комизм этого прекрасного жизнерадостного человека, бесстрашно сражающегося за революцию. Близким Шванде по типу образом является и матрос-„братишка“ Виленчук из „Штурма“ В. Билль-Белоцерковского. Это человек боевой, напористый — и в то же время сердечный, всегда с улыбкой, шуткой, острым, метким, часто и ироническим в отношении к недостаткам словцом. Матрос-„братишка“ не является комедийным персонажем, но имеет прекрасные черты обаятельного положительного характера и весь согрет искренним, трогательным юмором. У обоих, Шванди и „братишки“, героическое, боевое соединяется с комедийным, человечески смешным, но по-настоящему добрым и обаятельным.

Таким образом, драма как бы подсказывала комедии возможность комедийного оформления положительных персонажей.

Комедии А. Толстого и В. Н. Билль-Белоцерковского все-таки отражали поиски в рамках формы старой комедии, хотя здесь это и не бросалось в глаза так, как в других комедиях 20-х годов, о которых уже шла речь выше. Но это все же были поиски лирической комедии, т. е. на важном направлении, которое в последующие годы получит дальнейшее развитие.

7

Наряду с сатирической комедией и зарождавшейся лирической комедией свое особое место в середине 20-х годов начал занимать *водевиль*.

К этому времени он был уже забытым жанром. Дело в том, что прогрессивный, классический русский водевиль, культивированный театром в 20-х и 40-х годах XIX века, в период его расцвета, постепенно к 60-м годам был оттеснен классической реалистической комедией, которая возобладала в творчестве А. Н. Островского.

Своей разведкой бытовой темы и образами обыкновенных людей, демократичностью, близостью к жизни, общественно-интересной проблематикой водевиль все же поддерживал линию большой комедии, создаваемой Грибоедовым и Гоголем, подготавливая тем самым почву для комедий А. Н. Островского.

Во второй половине XIX века водевиль утратил свои позиции в театральном искусстве. Но водевильная традиция, по справедливому замечанию С. Данилова, „надолго пережила расцвет самого водевильного жанра и, несомненно, должна занимать свое место в общем комплексе предисточков советского комедийного театра“.¹⁵⁴⁾

¹⁵⁴⁾ С. С. Данилов, *Очерки по истории русского драматического театра*. Искусство, М.—Л. 1948, стр. 277.

Большой заслугой советских комедиографов явилось то, что в течение второй половины 20-х годов они не раз обращались к этому привлекательному, но давно забытому жанру, пытаясь возродить его на новой жизненной основе, со всей его занимательностью, блеском формы и емкой идеей. Конечно, успехи пришли не сразу, но все-таки водевиль был возрожден советской комедиографией и обогатил жанры советской драматургии.

Водевиль принято рассматривать как легкую и гибкую по форме пьесу полную веселья, основанную на анекдоте, комедию с яркой занимательной интригой, в которой диалог сочетается с куплетами, танцами и музыкой.¹⁵⁶⁾

Яркие черты водевильного почерка содержит в себе „Мандат“ Н. Эрмана. Сильная сатирическая струя, присущая этой пьесе, не позволяет причислить ее к водевилю. Но все же некоторые водевильные приемы, использованные Эрманом, показывали возможности водевильного оформления современного и политически значимого материала.

Небезынтересно, что процесс формирования нового водевиля шел от создания одноактных сенок, которые являлись той начальной формой, которая была способна непосредственно отразить и передать отдельные конкретные явления жизни.

В. Ардов, В. Масс создали ряд веселых одноактных пьесок для клубных, комсомольских и рабочих театров; они бесспорно сыграли свою роль в подготовке почвы для подлинного водевиля. Посредством этой малой формы — сжатой и оперативной — стремились они нащупать пульс современной жизни. Такими одноактными комедиями-водевилями являлись, например, „Именинница“ (1924) В. Ардова и В. Масс, „Полтинник погубил“, „Алименты“, „Октябрины“, „Мещанство“, „Незнакомка с пленума“ В. Ардова (см. „Советский водевиль“, сб. 3. М.—Л. 1927) и др. Авторы этих пьесок схватывали какие-то определенные моменты повседневного быта (как можно судить уже по названиям) и воспроизводили их в легкой форме, щедро пользуясь при этом комплексом водевильных приемов. Порою использовались сюжеты, взятые из судебных дел („Алименты“, „Дело о проходной комнате“), осмеивалась некультурность, фальшивое понимание мещанства в комсомольской среде („Мещанство“), пародировалось делячество и рутинерство („Незнакомка с пленума“). Иногда ощущается попытка авторов подняться до обобщений. Появляется, например, сатирический типаж („Товарищ, мне некогда“ В. Масс и Л. Субботина — „Советский водевиль“; МОДПиК, М. 1925). Например, в „Горе от нарузки“ В. Ардова к ответственному лицу, товарищу Козову, обращаются просители и подчиненные с различными служебными вопросами. На все просьбы следуют стереотипные реплики чиновника: „А почему не согласовано? Протокол у вас есть? Договоритесь с фабкомом“. В утрированной форме удачно осмеян автоматизм бюрократа. Комический эффект достигается механическим повторением одной и той же ситуации.

Метод изображения жизни в отмеченных пьесках в общем отличался фотографичностью, иллюстративностью и описательством, уменьшающим возможности настоящих обобщений. Однако, хотя пьески эти в целом страдают примитивностью характеров и шаблонностью анекдотических сюжетов, все

¹⁵⁶⁾ В работах, посвященных водевилу нет точного истолкования самого термина „водевиль“. Одни исследователи производят его от французского „val de Vire“ (Вирская долина, в которой возник, по их мнению, водевиль). Другие считают, что термин происходит от сочетания „voix de ville“ (т. е. „городские голоса“, „городские песни“).

же их авторы стремились ставить пусть мелкие, но конкретные проблемы действительности.

В развитии водевиля сказались некоторые общие тенденции, характерные для развития комедии в целом. Так, некоторые авторы при помощи старого классического комедийного инвентаря обрабатывали современный материал, или пытались просто осовременить старые сюжеты, старые темы.

Наглядно об этом свидетельствует одноактный водевиль В. Массы „*Ревность Барбулье*» или «*Мольер наизнанку*» (МОДПиК, М.—Л. 1928, стр. 30).

В. Масс взял в качестве образца сюжет одноактного фарса Мольера „*Ревность Барбулье*“, относящегося к раннему периоду его деятельности.¹⁵⁶⁾

Сохранив скелет несложной мольеровской интриги, сохранив последовательность эпизодов, встреч и общий характер разговоров, Масс переработал текст применительно к современности, насытил его новой фразеологией.

Сюжет о лживой жене, представляющей в дурном свете обманутого мужа, по существу не нов (этот мотив содержится уже в одной из новелл „Декамерона“ Джованни Боккаччо „*Наказанный ревнитель*“; „Декамерон“, день 7, новелла 4).

Конечно, в отдельных случаях автор достигал комического эффекта. Но в общем „обработка“ мольеровского оригинала носила примитивный характер.¹⁵⁷⁾ Было очевидно, что возрождения водевиля можно достигнуть не на этом пути.

Об этом наглядно свидетельствовало низкопробное и примитивное подражание старой водевильной форме, которое обнаруживается в пьесах М. Рохмана (работающего также для „Живой газеты“). Например, его водевили „*Сообразительные чулочницы*“, „*Буза*“, „*Паутина*“ (см. М. Рохман и В. Великанов „*Комсомольская игра*“. МОДПиК, Л.—М. 1926). Попытка стабилизировать на клубной сцене водевиль со всеми его признаками (обилием танцев, куплетов, водевильной условностью и по существу старым содержа-

¹⁵⁶⁾ Принадлежность комедии Мольеру литературоведение ставит под сомнение. И до сих пор вопрос об этом остается открытым (см. С. Мокульский, „*Мольер*“. Л. 1935, стр. 24; Daniel Mornet, „*Molière*“. Paris 1943, стр. 41).

¹⁵⁷⁾ Например: у Мольера Барбулье (один). „Нужно сознаться, что я несчастливший из всех людей! У меня есть жена, которая доводит меня до бешенства: вместо того чтобы доставлять мне облегчение и делать все согласно моим желаниям, она двадцать раз в день заставляет меня проклинать судьбу; вместо того чтобы сидеть дома, она любит прогулки, вкусную пищу и посещает бог весть каких людей...“ (Мольер, *Собрание сочинений*, том 4, Ленинград 1939, стр. 517).

У Массы: Барбулье. „Ну, не самый ли я несчастный из всех парней?

А причина в моей жене, только в ней.

Мы с ней ссоримся двадцать раз в течение часа.

Дело в том, что она происходит из мелкобуржуазного класса,

И ее мешанские замашки проявляются каждый миг.

Она легкомысленна, чуждается книг.

Вместо того чтобы стремиться к какой-нибудь цели,

Работать, например, в женотделе,

Изучать политграмоту или что-нибудь в этом роде,

Она думает только о том, как бы одеться по моде,

Бегаёт все время по вечеринкам и балам,

Позволяет за собой ухаживать каким-то ослам,

Усвоила манеры аристократической дамы,

Жеманный и напыщенный тон“ (В. Масс, „*Ревность Барбулье*» или

„*Мольер наизнанку*“. МОДПиК, М.—Л. 1928, стр. 3—4).

нием) была неудачной. Прimitивность мысли здесь сочетается с развлекательностью за счет невероятных нелепостей (к примеру М. Рохман, В. Вознесенский „Товарищ Топтыгин“. Л. 1928, стр. 84).

Но и более талантливые попытки приспособить старые средства к новому содержанию оказывались безуспешными.

Водевиль В. Ардова „Звезда на час“ (МОДПиК, М.—Л 1928) осмеивал киноманию.

Шура, молодая буфетчица в глухом полустанке Голубцы, безумно любит кино, мечтает о карьере актрисы, о славе кино-звезды. Она случайно знакомится с кино-режиссером Самозвонным и попадает в Москву, на кино-фабрику. Благодаря своему внешнему сходству с популярной кино-актрисой Добрыкиной, Шура на час становится „звездой“, по недоразумению снимается в фильме. Однако после весьма неприятных для нее происшествий при съемке она трезвеет, окончательно излечивается от кино-мании и возвращается к своему возлюбленному на глухой полустанок. Этот весьма неумудренный сюжет „расцветен“ рядом гротескных, забавных эпизодов (практическая подготовка Шуры для будущей профессии — занятия со старым сторожем Мокеичем и др.), которые растянули его на три акта.

Колорита времени пьеса не передает, а идея, сама по себе не бог весть какая глубокая, к тому же растворилась в калейдоскопе неожиданностей, недоразумений. Душевный мир героев ограничен до минимума. Характеры автора не интересуют. Развязка дана прямолинейно и примитивно.

Шура, избитая актерами, принявшими ее за Добрыкину во время съемки сцены избияния селькорки кулаками, приходит к выводу, что с мечтой о кино лучше покончить, а надо пойти работать в „школу“: „Там я принесу больше пользы, чем в кино“ (!).

Тяга к анекдотичности и развлекательности при отсутствии содержательной темы еще не давала прав на возвращение к водевильным формам.

Возрождение водевиля в 20-е годы связано, прежде всего, с творчеством В. Шкваркина и В. Катаева.

На первых порах В. Шкваркин (1894) отдал дань попытке использовать старые формы применительно к новому жизненному содержанию.

Выступив впервые как автор исторической пьесы „Предательство Дегаева“ (1925), В. Шкваркин затем пишет комедию-обозрение „Вокруг света на самом себе“ (1926)¹⁵⁸ которая близка по теме пьесе А. Файко „Евграф, искатель приключений“. Обе эти пьесы сближает до известной степени образ главного героя. Это герой — „романтик“, который бунтуется против окружающей его буржуазии и мешанства, и изживает свои бесплодные мечтания под воздействием жизни. Это герой, неудовлетворенный окружающей жизнью переходного времени — „искатель приключений“, мечтающий о героическом подвиге, „настоящей культуре“ и „красивой жизни“, чудака, запутавшийся в цепи приключений, которые возвращают его к жизни, к действительности. По-видимому, однако, комедия была мало удачна. Критика отмечала общую неопределенность, неясность, туманность и противоречивость замысла, шаблон в показе отрицательных сторон современной жизни, и надуманность положений (П. Марков).

Но разведка водевильных возможностей продолжалась. Следующей пьесой, которая была поставлена в 1927 году Студией Малого театра (Москва) и принесла Шкваркину популярность, явился „Вредный элемент“.

¹⁵⁸) Текст пьесы утрачен. О содержании можно судить лишь по рецензиям того времени на спектакль.

Внимание в пьесе сосредоточено на разнообразных происшествиях главного героя, старого и милого, немножко старомодного актера — Василия Максимовича Щукина, напоминающего собой словно возрожденного для новых скитаний и походов Льва Гурыча Синичкина Д. Т. Ленского. В нем те же черты простого маленького человека, неудачника, всей душой преданного театру, в жизни обнаруживающего прекрасные черты чуткого человека. Его авантюрные похождения, образующие основную линию действия, продиктованы стремлением обеспечить жизнь своей дочери и себе, чтобы „больше не нуждаться“.

Щукин — безработный, забытый бедный актер, лишенный ролей на сцене. Мечтая о них, он невольно стремится играть в самой жизни. С момента объявления о мнимой сдаче своей собственной квартиры, он попадает в водоворот разнообразных событий, то играет в казино на чужие деньги, то случайно, попав в компанию темных дельцов, „вредных элементов“ современности, оказывается в тюрьме, в Бутырках. Он обменивается со спекулянтом Наважиным документами и принимает его фамилию. Водевильная путаница продолжается в квартире супруги спекулянта, сердце которой покоряет Щукин блестяще сыгранной ролью ее „влюбленного“ мужа. В конце-концов его мечта осуществляется, — он сыграл свою роль и к тому же обрел счастье.

Образ Щукина — милого, смешного, несколько ветреного, но благородного, добросердечного человека обусловил атмосферу всей пьесы.

Во „*Вредном элементе*“ и забавная путаница положений, и хитро сплетенный узел невероятных историй, случайности, неожиданности, замена лиц, словесный юмор, лирическая нота, даже налет сентиментальности и куплеты, танцы и т. д. — все элементы традиционного водевиля.

Пьеса содержит сатирические штрихи в обрисовке нэпманских дельцов, биржевиков и профессионалов-игроков — „вредных элементов“ современности. В таком стиле дано, например, письмо арестованных дельцов к прокурору: „Припадая к вашим красным стопам... мы красные жертвы советской законности... по недоразумению лишены невинности... просим восстановить указанную невинность... путем вашего вхождения в наше безвыходное положение...“¹⁵⁹)

Но все же не эта сторона стоит на первом плане. Пьеса не столько бичует, сколько вышучивает. Сатиричность отступает перед веселым, забавным положением, возникающим в скитаниях героя (в игорном доме, тюрьме, в квартире нэпмана), „романтически“ настроенного старого актера. Созданная непрерывная цепь забавных неожиданностей, недоразумений и случайностей довлечет над характером, над раскрытием психологии образов.

И все же это была удачная разведка. Пьеса звучала весело, и критика оценила ее (и спектакль в Малом театре) как яркий, остроумный и занимательный водевиль.

После „*Вредного элемента*“ Шкваркин вновь обращается к водевилю, который до известной степени повторяет недостатки „*Вокруг света на самом себе*“. Появляется его „*Лица напрокат*“ (1927; поставлена в Театре Сатиры в начале 1928 года). Вновь, в новой трансформации появляется герой — наивный мечтатель-неудачник. Электромонтер Сизов написал пьесу, но ее провалили в театре. Неудачливый драматург возвращается после многих и разнообразных мытарств к своему основному ремеслу. — Критика весьма строго отзывалась о пьесе,

¹⁵⁹) В. Шкваркин, „*Вредный элемент*“. МОДПик, М.—Л. 1927, стр. 27.

и основную мысль — „всяк сверчок знай свой шесток“ — сочла мало пригодной для драматического произведения. „Все действие построено на бесконечной цепи довольно пожилых анекдотов и острот, которые своей бодрой непрерывностью приводят слушателя в блаженно-добродушное либеральное настроение, — писала «Правда». — Кое-какие из острот припущены с нехорошим ехидством, но общий пошловато-обывательский тон лишает их ошутимого общественного вреда“.¹⁶⁰)

Необходимо отметить, что в этот период, когда В. Шкваркин делал первые художественные шаги, по его адресу довольно часто раздавались упреки, будто пьесы его проникнуты обывательскими настроениями, обнаруживают тяготение автора к отражению обывательской романтики, что они наполнены всем тем, „что любит обыватель, что его занимает, что ему близко“ и т. д. Эти упреки не были справедливы. Резкая сатиричность не была свойственна Шкваркину, все же основной пафос его первых пьес, окрашенных мягким лиризмом, был критическим.

После „Вредного элемента“ и „Лиры напрокат“ В. Шкваркин продолжал поиски в русле современной темы. В 1928 году Студия Малого театра поставила его новую комедию „Шулер“. Пьеса недолго удержалась в репертуаре театра, не принесла драматургу настоящего успеха. В этой комедии-водевиле автор хотел задуматься над фарисейской моралью буржуазии, показать, что честному человеку в буржуазной среде нет места, несмотря на высокие слова о хранении „чистой совести“, „моральных ценностей, благородных традиций и чести, чести прежде всего...“

Для реализации этой мысли драматург создал легковесный сюжет, в центре которого лежит не раз в водевилях использованная интрига, построенная по принципу недоразумения — „qui pro quo“ (одного принимают за другого). „Шулер“ является историей „мнимого героя“, буйным воображением обывателей принятого за крупного авантюриста.

Действие разыгрывается в среде буржуев-обывателей, остатков старого общества — бывших дворян, помещиков, купцов — скучающих в настоящем и тоскующих по старому. Анекдотическая канва событий пьесы разыгрывается с приездом в маленький город Твердовск сына бывшего местного аристократа Беззедова — Всеволода Николаевича — по недоразумению принятого за шулера, высланного из Москвы. Сначала твердовские „сливки общества“ от него отворачиваются, ибо по буржуазному „кодексу воспитания“ неприлично общаться с аферистом. Но тоска по „романтике“ окружила Всеволода в глазах скучающих обывателей ореолом „героя“ с бурным прошлым — афериста, убийцы, шулера. Дамы сами начинают объясняться ему в любви, мужчины подражают ему в поведении.

Недоразумение, не разъясненное „героем“, несмотря на его тщетные попытки оправдаться, осложняется парадоксальным поворотом событий. Выясняется — на основании телеграммы из Москвы, — что дело Беззедова пересмотрено, ошибка выяснена и ему разрешают вернуться в столицу. Ореол „романтического героя“ гаснет. Герой теряет привлекательность. Все от него отворачиваются. Невеста выходит замуж за другого. Отец расстроен. Делегат, предлагающий Всеволоду место юрисконсульта в частном предприятии, „испуган“: „Кто честный человек? Всеволод Николаевич?“

Николай Николаевич. Нет, нет, успокойтесь, я своего сына знаю.
Всеволод. Да, я честный человек.

Николай Николаевич. Всеволод, ты себя компрометируешь. (Делегату). Не слушайте его, он шутит. (Отводит делегата, подбегает к Всеволоду). Ну, хорошо, ну, будь честным, только вида не показывай.¹⁶¹)

¹⁶⁰) Мих. К., „Лиры напрокат“ (Театр Сатиры 1). Правда, 1928, № 20, 24/1, стр. 5.

¹⁶¹) В. Шкваркин, „Шулер“. Театро-кино-печать, 1929, стр. 68.

Оказывается, что дельцам честный человек не подходит: „Нет-с, нам такие юрисконсульты не нужны“. С Беззубова стаскивают фрак, требуют вернуть подарки. Всеволод забирает свой узелок, с которым приехал в отчий дом. „Обманутые“ обыватели возмущаются: „Кричали: «Великий шулер», «аферист»... а он просто честная сволочь“.

Елена Павловна. „Но где же герой, Телкин?“¹⁶²) — Оказывается, что героев среди буржуев все равно нет.

В сущности, Шкваркин продолжил эрдмановскую тему, и жизненный материал, явившийся основой для нее, требовал сатирической трактовки. Однако за анекдотичностью, наплывами смешных, забавных, нетребовательных водевильных положений, сатирическая линия терялась. Шкваркин, например, усиленно обыгрывал тоску обывателей по „романтике“ (как поясняет одна из „героинь“: „Да, женщины любят, когда из-за них безумствуют, идут даже на преступление, лишь бы это было необычайно, сильно, красочно“¹⁶³). Ясно, что этот мотив не был способен поднять на себе сколько-нибудь значительную сатирическую нагрузку.

С другой стороны, в пьесе вообще не было мотивов, которые были бы связаны с новым бытом советского общества. Все это заставляло воспринимать „Шулера“ скорее как старомодный водевиль с куплетами.

Отмечая основную слабость „Шулера“, театральные критик П. Марков писал: „Шкваркин талантлив в определенной области. Пока ему еще не удалось из нее вырваться. В «Шулере» он захотел перерастить самого себя. Шкваркин — редкий мастер теплого и острого «лирического водевиля». В «Шулере» он не захотел довольствоваться долей своеобразного лирико-комедийного бытописателя, он захотел философских обобщений и парадоксальных стрел. Поэтому лучшего, теплого наблюдательного Шкваркина не было — был Шкваркин, неожиданно лишенный сценического обаяния, Шкваркин — философ“¹⁶⁴)

В те годы Шкваркин только искал своего героя. В выборе его он шел от классических традиций. Шкваркин взял и опозтизировал простого, обыкновенного маленького человека, иногда несколько смешного чудака, мечтателя, который ищет своего места в жизни, в новой действительности. Переходное время наложило свой отпечаток на этого человека. В общем, это все же старый человек, с которым судьба зло играет, который еще не определил надлежащим способом свое отношение к новому, хотя и ищет к нему дорогу. Такой герой выглядел слишком мелким, чтобы стать настоящим героем современности. К тому же этот герой действовал в среде, в которой воздействие положительных сторон новой действительности еще не чувствовалось.

Все же опыт В. Шкваркина 20-х годов свидетельствовал о том, что возродить этот старинный привлекательный жанр можно. К тому же поиски Шкваркина не были только лишь реставрацией водевиля в его классической форме. Произведения Шкваркина показывали, что возрождение советского водевиля происходило как процесс ассимиляции водевилем комедийных элементов. В ранних произведениях Шкваркина уже начали проявляться черты будущего мастера комедии-водевиля. Крепко-спаянный динамичный сюжет, забавные ситуации, остроумный диалог, сочный сценический юмор. Все это, как и тяготение его к веселому ироническому или юмористическому рассказу способствовало возрождению в новом качестве наивной прелести старого водевиля.

¹⁶²) Там же, стр. 71.

¹⁶³) Там же, стр. 51.

¹⁶⁴) П. Марков, „Шулер“. *Студия Малого театра*. Современный театр 4 (1929) 56—57.

Шкваркин — не сатирик-обличитель, хотя и умеет найти хлесткое слово для тех, кто его заслуживает. Его водевилю свойственна задушевная теплота, трогательная человечность, добрый юмор в отношении к простому, маленькому герою. Эти черты получают развитие в последующих его произведениях.

Удачный шаг к возрождению водевиля сделал В. Катаев (1897) своей „*Квадратурой круга*“. (Написана в 1928 году и в сентябре того же года в МХАТе состоялась премьера; режиссер Н. М. Горчаков, художественный руководитель постановки Вл. Немирович-Данченко.)¹⁶⁵)

При своем появлении на сцене пьеса завоевала зрителя. Она долго не сходила со сцен профессиональных и клубных театров. Впоследствии была поставлена и за границей (Париж, Берлин, Нью-Йорк, Лондон).

Некоторые критики, высокомерно относящиеся к водевилю, возражали против того, что герои — Вася, Тоня и Абрам — комсомольцы, возмущались моралью пьесы. Но „*Квадратура круга*“ понравилась простому рядовому зрителю и тем, что обращалась к современности, и тем, что была по-настоящему смешной, и тем, что несла в себе добрую, серьезную мысль.

Сама жизнь подсказала Катаеву сюжет. „Тема «Квадратуры круга» была подана в фельетоне, напечатанном года два тому назад в «Комсомольской правде». Я задумал пьесу «Квадратура круга», как водевиль, шутку, стараясь не затрагивать глубины вопроса“, — так впоследствии В. Катаев объяснял зарождение комедии.¹⁶⁶)

Катаев обратился к личной жизни, к быту комсомольцев. „Закоренелые холостяки“ — друзья, студенты-комсомольцы Вася и Абрам, „уступая мелкой буржуазии и зажиточному крестьянству“, женились: Вася — на Людмилочке, с которой успел познакомиться за день до брака, и Абрам — на Тоне, с которой, как он сам уверяет себя, „сближает“ его и „сходство характеров, взаимное понимание, классовая принадлежность, общая политическая установка, трудовой контакт“. Все как будто есть, — но главного не хватает у обеих пар — настоящей любви. Но к чему она? — „Социальный предрассудок, — изрекает Абрам, — кисель на сладкое, гнилой идеализм...“

Неудивительно, что вскоре, при таких условиях, оба „мужа“ разочаровываются в своих „зарегистрированных подругах жизни“. Вася считает, что Людмила мешаночка („в общем малость мешаночка“) и что в браке с ней его „захлестывает мешанское болото“. Абрам недоволен Тоней: она не проявляет никакой, даже минимальной заботы об устройстве нормальной супружеской жизни. Оба друга почувствовали близкого себе человека в жене товарища. Вася крепко полюбил Тоню, которую уже знал два года, с которой когда-то были, вероятно, связаны его первые любовные переживания. Абрам нашел себе подругу в Людмилочке, с которой у него много общего. Жизнь сама отменила все надуманное, что не вытекало из искренних человеческих побуждений и чувств.

Это очень веселый и озорной водевиль. Автор, видимо, не хотел ставить себя в позу карателя-моралиста. Он понимает молодость и, вышучивая добродушно ее заблуждения и ошибки, показывает ей одновременно правильные, прочные человеческие отношения, основанные на настоящем чувстве.

¹⁶⁵) Это не было первое драматическое произведение молодого писателя-драматурга Катаева, поставленное в МХАТе. В этом же 1928 году шла на сцене театра инсценировка повести Катаева „*Расстратчики*“ (преьера 20/4). Неглубокая и рыхлая по форме произведение обозрительского характера, без четкой идейной направленности, представляло слабый драматический материал для театра. Настоящих сатирических обобщений не получилось. Спектакль не имел успеха.

¹⁶⁶) *Беседа с автором*. Современный театр 38 (1928) 614. Сюжетным источником „*Квадратуры круга*“ послужил фельетон Е. Петрова „*Семейное счастье*“. О сюжетной близости этих двух произведений пишет Б. Галанов в книге *Илья Ильф и Евгений Петров*. Советский писатель, М. 1961.

Катаев сумел прекрасно индивидуализировать своих персонажей, наделить их яркими чертами. Вася и Абрам — неопытные и naive молодые люди, но полные задора и непосредственного юношеского веселья.

Меткий глаз Катаева подметил некоторые бытовые неурядицы в жизни комсомольцев, молодых людей 20-х годов. Горячо увлекающиеся общественной жизнью, учебной, во многом они подчас не умели организовать и создавать свою личную жизнь. Скороспелые браки, поверхностные и схоластические представления о браке и любви, банальность в общении между молодыми людьми и увлечение есенинщиной (Емельян Черноземный) и еще многие другие моменты осмеивались в занимательном, веселом водевиле Катаева.

Какой яркий комический эффект, не без сатирического оттенка, имеет сцена, обыгрывающая „равноправные“ отношения Абрама и Тони, их газетно-политическую терминологию, применяемую в домашних условиях.

Абрам. Кузнецова!... Довольно. Я не хочу больше Карла Бюхера. Я хочу большой кусок хлеба и не менее большой кусок мяса. Я хочу грандиозную яичницу из, по крайней мере, шести-семи яиц. Я хочу сала, хочу огурцов... Только ты же все-таки моя жена, так я тебе заявляю совершенно конкретно: я хочу лопать...

Тоня. Абрам, без крика! У тебя феодальное понятие о браке.

Абрам. Феодальное понятие? Она меня учит политграмоте...

Тоня. Тшшш! Что подумают соседи?

Абрам. А соседи — это не феодальное понятие? А когда у мужа подраны последние штаны и некому зашить — это не феодальное понятие? А когда есть нечего — это не феодальное понятие?¹⁶⁷⁾

Отвергая мещанский образ жизни, они впадали в другую крайность, доводили свои отношения до абсурда. Никто не хочет ничего делать.

Сколько искрометного насмшливого юмора содержат диалоги Людмилочки (с ее пошловато-сентиментальным словарем) и Васи, поданные в подчеркнуто смешной форме:

Людмила. Котик, ты меня любишь?

Вася. А ты меня?

Людмила. Люблю, а ты?

Вася. Тоже люблю.

Людмила. Очень?

Вася. Очень.

Людмила. Очень-очень?

Вася. Очень-очень.

Людмила. Очень-очень-очень?

Вася (*слегка раздраженно*). Очень-очень-очень-очень.

Людмила. Ну, покажи, как ты меня любишь. Вот так? (*Показывает руками*).

Вася. Вот так. (*Показывает*).

Людмила. А я тебя так. (*Показывает*). А ты меня так?

Вася (*почти сдерживая рычание*). А я тебя так.

Людмила. Ну, так поцелуй меня в носик. (*Вася целует ее*). А теперь я тебя поцелую в носик. (*Целует*). Теплого молочка хочешь?

Вася. Не хочу.

Людмила. А ты все-таки выпей. Будешь толстенький-толстенький.

Вася. Я не хочу быть толстеньким-толстеньким.

Людмила. Фи! А то будешь худенький-худенький. Ну, выпей же молочка. Я тебя прошу...

и т. д.¹⁶⁸⁾

¹⁶⁷⁾ В. Катаев, *Собрание сочинений*, т. 5, М. 1957, стр. 359—360.

¹⁶⁸⁾ Там же, стр. 355—356.

При этом Катаев применил остроумный прием повторения фраз, произносимых сначала одной парой, другой парой супругов, в результате чего эти фразы приобретали пародийный характер. Вот как освоила лексикон Абрама-Тони Людмила, эта несколько кокетливая, легкомысленная, но хорошая девушка. Когда приходит Вася к Людмиле и требует, чтобы она зашила ему разорванные штаны, Людмила говорит ему, подражая Тоне: „Только без мещанства. Это не этично... Я тебе не раба, а свободная подруга“. Вася, угощая Тоню, повторять выражения Людмилы: „Ты сегодня что-нибудь ела? Молочка хочешь?.. Вот так. Молодец! Будешь у меня толстенная-толстенная“.

В отличие от сентиментальной, но хозяйственной Людмилы, Тоня (впрочем, в художественном отношении ее образ несколько уступает остальным), по определению Флавия — „серьезная девица с таким солидным общественно-политическим стажем“. В ней Катаев воплотил другую крайность. Тоня подошла к браку и любви слишком формально и вносила в супружескую жизнь отвлеченно-политические понятия. Нерешительно отказываясь от предложения Васи разойтись с Абрамом, она все же аргументирует свой отказ серьезно: „Какой пример подадим мы другим членам нашей организации, а также наиболее активным слоям беспартийной молодежи и беднейшего крестьянства?“ В своем письме на прощание она сообщает Абраму: „... при создавшихся объективных условиях наша взаимная семейная жизнь неприемлема... Считаю необходимым сделать из этого организационные выводы...“

Такие мотивы, прямо напрашивающиеся на осмеяние, Катаев черпал из самой жизни. Его водевиль осмеивал все фальшивое и неискреннее. Катаев вышучивал и пародировал тех духовных наставников молодежи, которые толкали ее в вопросах брака, любви на ложный путь. На этом пути отношения между мужчиной и женщиной теряли то человечески прекрасное, что всегда приносит с собой молодость.

Вот как рассуждала одна ученая голова на диспуте о счастливом браке, состоявшемся в свое время в Институте им. Плеханова (содержание речи проф. Флерова передавала газета „Вечерняя Москва“): докладчик считает здоровье „основным условием счастливого брака. Следующими по важности условиями докладчик считает: сходство характеров, взаимное понимание, соответствие в образовании, классовое положение, партийная принадлежность и т. д. И только последнее условие — любовь, как придаток, как сладкое блюдо“.¹⁶⁹⁾

В. Катаев посмотрел на подобные рассуждения, которые удивительно совпадают с соображениями Абрама, с юмористической стороны, осмыслил их, образно показав, к каким результатам могут привести „ученые“ советы.

В своем первом удавшемся водевиле В. Катаев в сущности сделал то, что по-настоящему не удавалось его предшественникам — он насытил водевиль современным материалом: задорная, веселая молодость на сцене с ее проблемами, запечатленная в образах Васи, Абрама, Тони, Людмилы, Емельяна Черномозгового и др. — это был материал, весьма подходящий для водевиля.

В „Квадратуре круга“, в этой „умной талантливой шутке“, как ее назвал К. Станиславский,¹⁷⁰⁾ зритель живо и непосредственно реагировал на исто-

¹⁶⁹⁾ Тар, *Диспут о счастливом браке* (в Институте им. Плеханова). Вечерняя Москва, 1926, № 271, 23/11, стр. 3.

¹⁷⁰⁾ Н. М. Горчаков, *Работа К. С. Станиславского над советской пьесой*. В кн. *Вопросы режиссуры*, М. 1954, стр. 108.

рию молодых людей, откликаясь на их мелкие бытовые неувязки, встречающиеся и в его жизни.

Специфические для водевиля приемы обусловили особенность раскрытия темы. Интрига развивается весело, динамично. Традиционные приемы — совпадение случайностей, забавные недоразумения и т. д. — не мешают естественности и непринужденности действия. Катаев удачно использовал прием повторения одних и тех же ситуаций для двух разных супружеских пар. Комедийный эффект достигается и особой „спиральной“ конструкцией диалогов.¹⁷¹⁾ Переживания, связанные с „разочарованием“ мужей в своих женах и жен в своих мужьях, не задерживают внимания драматурга. Его герои не переживают никакой внутренней борьбы, драмы. Все дано легко, в смешной форме, как и полагается доброкачественному водевилю. Может быть, в некоторых случаях, легкость оборачивается облегченностью; недостаточна психологическая основа образов, слишком поспешно решена „неразрешимая“ проблема. Здесь дает знать то, что границы и возможности жанра водевиля в психологической сфере вообще не были испытаны и определены. Несомненно, однако, что действующие лица водевиля Катаева — не куклы, стихийно влекомые ситуацией, а живые молодые люди. И это явилось несомненным достоинством пьесы, которое почувствовал К. С. Станиславский. Н. М. Горчакову, режиссеру спектакля в МХАТе он советовал отобрать для „Квадратуры“ „актеров искренних, легких — не тяжелодумов, обязательно с юмором“.¹⁷²⁾

В сценической шутке Катаева много мягкого, лирического юмора. Как отмечал Н. Горчаков — „мягкая ирония в сочетании с прекрасной простотой и жизненностью образов, действенность сценических положений, естественное развитие интриги, остроумный и легкий язык, все это сразу заразило актеров и режиссера“.¹⁷³⁾

Несмотря на некоторые погрешности и несовершенства, все же в комедии заговорила со сцены современная молодость веселым, звонким языком, близким и нужным тогдашнему зрителю.

Но значительная часть критики приняла пьесу и спектакль настороженно. Кажется, что многих ошеломило ее веселье и молодой задор. Многие критики не щадили выражений, чтобы разнести пьесу. Они обвиняли автора в механическом заимствовании приемов французских водевилей, писали, что „это — старый пошлый водевиль, перелицованный на советский лад“.¹⁷⁴⁾ Они упрекали Катаева в поверхностной трактовке темы, ставили под сомнение идею пьесы, оспаривали ее современный колорит, возмущались тем, что Катаев показал комсомольцев. Доходило до того, что некоторым критикам „Квадратура круга“ казалась „злостным шаржем на комсомольский быт“,¹⁷⁵⁾ „злой издевкой над комсомолом“.¹⁷⁶⁾ Некоторые критики возмущались даже тем, что „Квадратура круга“ нашла теплый прием у зрителя. Она действительно сразу снискала себе его одобрение.

¹⁷¹⁾ См. В. Катаев, *Собрание сочинений*, т. 5, М. 1957, стр. 378—380.

¹⁷²⁾ Н. М. Горчаков, *Работа К. С. Станиславского над советской пьесой*. В кн. *Вопросы режиссуры*, М. 1954, стр. 108.

¹⁷³⁾ *Как работали над „Квадратурой круга“*. Современный театр 39 (1928) 614.

¹⁷⁴⁾ Д. Хания, *Замкнутый круг*. Комсомольская правда, 1928, № 223, 25/9, стр. 3.

¹⁷⁵⁾ Павел Новицкий, *О темпе и методах театральной работы (Уроки сезона)*. Печать и революция 6 (1929) 63.

¹⁷⁶⁾ А. Шин, *Советская комедия или издательство?* Рабочая газета, 1928, 16/9.

Но были и положительные рецензии на мхатовский спектакль, в которых говорилось о победе мхатовского молодняка. Критики оценивали прекрасную и разнообразную игру молодых актеров МХАТа — М. М. Яншина (Вася), В. Д. Бендиной (Людмила), Б. М. Ливанова (Емельян Черноземный) и др. Ю. Соболев впоследствии отмечал, что „... это был настоящий молодой спектакль, радующий непосредственностью дарований тех, кто его так свежо и талантливо сыграл“.¹⁷⁷⁾

В. Катаев, безусловно, шел правильной дорогой. Хотя „*Квадратура круга*“ не была еще полной победой советского водевиля, во всяком случае не так уж не прав был Г. Рыклин, заявивший в свое время по поводу произведения, что „надо принять «шутку» В. Катаева, как почин, как интересный опыт в деле создания нового советского водевиля, как шаг к современной комедии“.¹⁷⁸⁾

В. Катаеву была всегда чужда голая развлекательность, игра приемами. Обладая недюжинной изобретательностью в области водевильной формы, он пытался подчинить технику раскрываемой им общественно значимой мысли.

„*Квадратура круга*“ являлась по существу первым советским водевилем, в котором положительные стороны действительности были выражены в яркой комедийной форме.

Оказалось, что в советской драматургии может занять свое законное место такой водевиль, который берет скромное бытовое явление (не героическое — это не сфера водевиля), относящееся к повседневной жизни человека.

Драматургам-водевилистам, пробовавшим силы в области водевиля в 20-е годы, пришлось трудно, и не только потому, что они сами не знали точной дороги к возрождению этого жанра, допускали на этом пути много ошибок, но и потому, что современная критика не проявляла особенно большого внимания к этому своеобразному жанру, выявляла лишь разноречивые во взглядах.

Давно сложился взгляд на водевиль как на жанр второстепенный, лишенный к тому же общественно-политической значимости, лишь жанр забавляющий, где смех, незатейливый и беззаботный, является и средством и целью.

К такому пониманию вела практика некоторых водевилистов XIX века (Скриб, Лабиш) и теория драматургии (А. Бергсон). Такой взгляд бытовал и в 20-е годы. Всячески принижалось значение водевиля, сильно суживалось его воздействие и критические, социальные возможности. Один из критиков писал о водевиле: „Он рассчитан на беззаботный смех, на иронию, на юмор. Здесь уже не может быть речи о гневе, о сатире, о сарказме. Как раз наоборот, смешное здесь служит прямо противоположной цели, чем в комедии; оно подчеркивает не пороки и недостатки, а скорее достоинства или безразличные качества человека. Через смешное в водевиле порок очеловечивается и если обличается, то в такой безобидной форме, которая совершенно исключает остроту не только политического, но и общественного момента. Человек, как человек, а не как наш враг, и враг как человек, а не как актуальный и опасный для нас противник.“

Отсюда ясно, комедия нас вооружает и дает общественную и политическую зарядку, водевиль преимущественно развлекает“. Для критика водевиль лишь

¹⁷⁷⁾ Юр. Соболев, „*Квадратура круга*“. Малая сцена Художественного театра. Вечерняя Москва, 1928, № 220, 21/9, стр. 3.

¹⁷⁸⁾ Г. Рыклин, „*Квадратура круга*“. (Малая сцена МХАТ). Известия, 1928, № 221, 22/9, стр. 5.

„наркотик, возбуждающий не страсть, а трезвую снисходительность“.¹⁷⁹⁾

Появление в середине 20-х годов водевилей, которые механически применяли традиционные приемы и схемы, как будто даже подтверждало обоснованность сомнений некоторых литературоведов в критиков в возможности существования этого традиционного жанра. Такая мысль мелькнула в рецензии Б. Алперса на пьесу В. Шкваркина „Вредный элемент“. Механически сравнив „Мандат“ Н. Эрдмана и „Вредный элемент“ и отметив разрыв их содержания с формой, Б. Алперс писал: „Опыт «Мандата» и «Вредного элемента», по-видимому, говорит о невозможности использования в современной пьесе традиционного водевильной формы“.¹⁸⁰⁾ — „Восстанавливать жанр, самую жизнь отвергнутый, — пустое и неудачное дело“, — заявлялось категорично в журнале «Рабочий и театр». Свое понимание критик мотивировал тем, что „искусственно привитый в прошлом столетии нашей сцене, он долгое время держался в репертуаре, пока под влиянием новых взглядов на значение театра не исчез окончательно“.¹⁸¹⁾

С другой стороны, некоторые сторонники точки зрения, признающей право водевиля в новых условиях, слишком прямолинейно решали вопрос об ориентации на старые образцы. Один из критиков писал: „Дело водевильного писателя современности — пересмотреть маски итальянской комедии 16 века и приспособить их к нашему быту“.¹⁸²⁾

Вырождению водевиля, как бессодержательного, развлекательного жанра, каким он культивировался в творчестве упомянутых выше французских водевилистов, способствовала в свое время и буржуазная идеалистическая теория драмы. Структуру водевиля (комизм, лежащий в его основе) разрабатывал в свою очередь философ-идеалист А. Бергсон.

Его концепция водевиля исходит из его понимания комедии вообще. Водевиль, по его мнению, равно как и комедия, не отражает жизни, ее течения, а создает лишь ее иллюзию. Бергсон замкнул весь разнообразный внутренний мир водевиля в схему определенных приемов: сцепление, игра приемов, механика — вот что составляет сущность водевиля. Бергсон выделил всего три приема, отмечая притом, что других уже для водевиля не может быть: повторение событий, инверсия (положение превращается в свою противоположность, и действующие лица меняются ролями) и интерференция серий, независимых рядов событий. Имелась в виду комбинация приемов безотносительно к содержанию жизни. А. Бергсон утверждал, что водевиль „относится к действительной жизни так, как картонный плясун к двигающемуся человеку; он очень искусственное преувеличение известной природной косности вещей. Нить, связывающая его с действительной жизнью, очень хрупка. Это только игра, подчиненная, как и всякие другие игры, заранее принятому условию“.¹⁸³⁾

Конечно — эта сугубо формалистическая теория была неприемлемой для советского водевиля, глубоко чуждой его природе. Советские водевилисты, опираясь на традиции классического водевиля, искали пути к возрождению жанра, сохраняющего свое обаяние и прелесть формы, жанра, способного вместить в себя реальную жизнь и выполнить общественную функцию.

¹⁷⁹⁾ Михаил Морозов, „Луна слева“ (Театр МГСПС). Новый зритель 2 (1928) 10.

¹⁸⁰⁾ Репертуарный бюллетень 2 (1927) 27.

¹⁸¹⁾ Б. М., *Водевиль в „Сатире“*. Рабочий и театр 13 (1928) 8.

¹⁸²⁾ Д. Гутман, *К водевилю (В порядке обсуждения)*. Жизнь искусства 11 (1927) 4.

¹⁸³⁾ А. Бергсон, *Собрание сочинений*, т. 5, С.—Пгб. 1914, стр. 152.

Во второй половине 20-х годов разнообразный опыт в этой области позволял в общем правильно нащупать дорогу и, тем самым, подготовил успехи, одержанные в жанре водевиля уже в начале 30-х годов.

*

Так, в напряженных и неустанных поисках, подчас и неудачных, росла, развивалась и жанрово обогащалась советская комедия, последовательно стремящаяся к правдивому отображению действительности, к совершенной художественной форме.