

Mikulášek, Miroslav

(1930-1934)

In: Mikulášek, Miroslav. *Пути развития советской комедии 1925-1934*
годов. Izd. 1-oe Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, pp.
167-227

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119364>

Access Date: 21. 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.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

(1930—1934)

I

Начало 30-х годов ознаменовано большими успехами социалистической индустриализации. Вопрос „кто кого“ в области промышленности был окончательно и бесповоротно решен в пользу социализма. Высокие темпы роста тяжелой промышленности, переход к массовой коллективизации крестьянских хозяйств, размах колхозного строительства явились характерной чертой этого периода. XVI съезд партии, состоявшийся 26 июня 1930 года, вошел в историю СССР как съезд развернутого наступления социализма по всему фронту. Страна находилась накануне превращения из страны аграрной в индустриальную. В январе 1933 года объединенным пленумом ЦК и ЦКК партии были подведены итоги первого пятилетнего плана. Отмечалось создание фундамента социалистической экономики в СССР. Улучшилось и материальное положение трудящихся.

Вовлечение миллионов трудящихся в социалистическое преобразование страны явилось гарантией победы. Разоблачение вредителей социалистической промышленности и повседневная борьба партии за новые, дальнейшие успехи, создали условия для сплочения советских людей в многомиллионную армию тружеников социализма. Совершается глубокое экономическое преобразование страны, меняется облик советского общества. Выдвигаются на первый план и раскрываются новые этические качества человека, об этом говорят примеры трудовых подвигов, энтузиазм, самоотверженность. Труд на пользу социалистической родины становится основным содержанием жизни.

В искусстве, переживающем непрерывный процесс сближения с действительностью, доминирующее положение прочно заняла тема современности. Внимание драматургов, также как и прозаиков сосредоточено вокруг темы социалистического преобразования страны, социалистической индустриализации, пятилеток.

Но сам человек не теряется среди грандиозных строек, в политико-экономических процессах, а становится их центром; его личная и общественная деятельность и огромные преобразования, совершающиеся в стране, взаимообусловлены. Наряду с экономическими факторами драматургов интересует перестройка сознания человека, участника экономических преобразований, ломка старых привычек, чувств, всего того, что было порождено старым обществом, что в новых социальных условиях мешает людям создавать социалистическую действительность. На рубеже 20-х и 30-х годов появляются пьесы, в которых конфликт связан с этой перестройкой человека.

Так после „Роста“ (1927) А. Глебова появляются „Рельсы гудят“ (1928) В. Киршона (о преодолении трудностей, связанных со строительством, об отношениях личности и коллектива в процессе социалистического производ-

ства), „Чудак“ (1928) А. Афиногенова, „Темн“ (1929) Н. Погодина о героизме труда, о бурных буднях первых пятилеток. Затем появляются его же „Поэма о топоре“ (1930), „Мой друг“ и др. — блестящие погодинские драматические поэмы, представляющие собой своеобразный этап развития советской драматургии.

Советские драматурги искали ответ на вопрос о смысле жизни своих героев, пытались проникнуть глубже в сферу человеческих чувств, которая становилась источником особого лиризма пьес о судьбах и деяниях советских людей в эту суровую, но прекрасную эпоху молодого советского государства. Лиризм не исчезал в грохоте будничных строк, а приобретал новые черты, яркую окраску.

Таков „Чудак“ (1928) А. Афиногенова, замечательное произведение того периода советской драматургии. О проблеме, волнующей его при работе над созданием „Чудака“, А. Афиногенов впоследствии писал: „Я подумал: или наша эпоха уничтожает чувства, и тогда я должен перестать быть драматургом, или я должен природу человеческих чувств посадить на новые ощущения действительности и, вдобавок, разобрать, какие новые чувства рождает эта новая действительность“.¹⁾

Замысел „Чудака“ родился из этой задачи исследования новых чувств, рождаемых новой советской действительностью. „Я решил попробовать написать пьесу о простом человеческом чувстве, — высказывался драматург в статье о своем творческом пути (1936). — Я хотел проследить, как это простое чувство растет и изменяется в условиях нашей действительности. Я захотел написать пьесу о дружбе. Так родился «Чудак», пьеса, в которой первоначальное зерно дружбы дало новый плод, и тема пьесы расширилась за ее пределы. Пьеса зазвучала как тема энтузиазма социалистического строительства, как тема отношения беспартийной интеллигенции к совершающимся событиям, а дело было в двадцать восьмом году, когда только-только еще зарождалось движение соревнования и ударничества“.²⁾

Ответ на подобные же вопросы искали и другие драматурги, чуткие к лирической теме, стремящиеся по-своему справиться с ней. Чувствительным сейсмографом, улавливающим сдвиги, происходящие в психике части интеллигенции, явилось творчество Ю. Олеши. Оно метко отражало мышление интеллигента, стремящегося понять, что совершается в новом мире, обрести в нем самого себя и даже понять нового человека, создающего своими руками невиданный мир.

Будь то роман „Зависть“ (1927) и его театральный вариант „Заговор чувств“ (1930), драма „Список благодетелей“ (1931), циклы рассказов „Вишневая косточка“, „Любовь“ и другие — везде Олеша жадно ищет ответа на волнующие его вопросы. „Кто ты, какие ты видишь краски, снятся ли тебе сны, о чем ты мечтаешь, как ты ощущаешь себя, как ты любишь, какие у тебя чувства, что ты отвергаешь и что признаешь, какой ты, что в тебе преобладает — чувство или рассудок, умеешь ли ты плакать, нежен ли ты, все ли ты понял из того, что пугало меня, чего я не понимал, чего я боялся, какой ты, молодой человек социалистического общества? Я не могу писать, не найдя между собой и тобой

¹⁾ Цит. по книге: А. Караганов, *Александр Афиногенов. Советский писатель*, М. 1957, стр. 39.

²⁾ А. Афиногенов, *Пути творческой жизни*. В кн.: *Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания*. Искусство, М. 1957, стр. 25.

аналогии“ — так впоследствии исповедывался Ю. Олеша, раскрывая себя как художника.³⁾

Молодость, ее внутренняя душевная жизнь, борьба старых чувств и страстей с новыми, с новой моралью и этикой, „соревнование человеческих качеств“⁴⁾ — все, в чем предвидит он главную тему драматургии будущего, становится его жизненной художественной темой. „Я буду писать пьесы и повести, где действующие лица будут решать задачи морального характера, — сказал Олеша в своем выступлении на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, которое представляет прекрасный документ писательской искренности и совести. — Где-то живет во мне убеждение, что коммунизм есть не только экономическая, но и нравственная система, и первыми воплощателями этой стороны коммунизма будут молодые люди и молодые девушки“.⁵⁾

Правильная исходная позиция помогала писателю найти нужную художественную аргументацию против тех, кто обвинял эпоху в жертвенности, жестокости и социализм в отсутствии лиризма и эмоциональности. „Все свое ощущение красоты, изящества, благородства, все свое видение мира — от видения одуванчика, руки, перин, прыжка, до самых сложных психологических концепций“⁶⁾, старался Ю. Олеша воплотить в своих произведениях, „чтобы доказать, что новое, социалистическое отношение к миру есть в чистейшем смысле человеческое отношение“.⁶⁾

Огромная и благодарная сфера человеческих чувств и новой морали, избавленных от тягостных пут старого мира, вставала перед художником во всей полноте.

Олеша остро переживал контрастность двух эпох. Хотя порою в описании переживаний героев и их душевной жизни ощущалась значительная усложненность, все же его произведения являются своеобразными и характерными художественными документами начала 30-х годов.

Конфликтная и идейно-тематическая основа афиногеновского „Чудака“ существенно отличается от проблемного слоя „Зависти“ (1927) и написанной по повести пьесы. Миропонимание героя „Чудака“ — интеллигента Волгина — это не миропонимание созерцателя, он не стоит перед вопросом принять или не принять новое. Его не терзают мучительные переживания. Весь пафос жизни этого человека в том, что он нашел смысл существования в трудовой деятельности, и по-новому переживает, волнуется, мечтает, любит, страдает, грустит. Душевное богатство жизни, чуткость к человеческому горю и радости показал Афиногенов в Волгине, неистовом энтузиасте строительства социализма. Лиризм, эмоцию человека сумел он раскрыть на большой теме развертывания творческих сил советского человека, строящего новую жизнь.

Таким образом, на рубеже 20-х и 30-х годов встречается не только тема отношения интеллигенции к революции, к социалистическому строительству, но драматургия отражает и сами процессы внутри интеллигенции, слившей свою судьбу с судьбой рабочего класса, социалистической родиной.

Судьбы советской комедии на рубеже 20-х и 30-х годов были связаны с ре-

³⁾ Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. В кн.: Ю. Олеша, *Избранное*. Гос. изд. Художественная литература, М. 1936, стр. 8.

⁴⁾ См. Ю. Олеша, *Избранные сочинения*. М. 1956, стр. 405.

⁵⁾ Ю. Олеша, *Избранное*. Гос. изд. Художественная литература, М. 1936, стр. 8.

⁶⁾ Там же.

шителыным поворотом всей советской литературы к современности, к теме социалистического строительства. Драматургия, и комедия в частности, отразила характерные для этого периода поиски новых художественных форм, максимально сближающих литературу с жизнью, способных выразить величие современности. Комедия пыталась запечатлеть происходящие события с позиций своего жанра, то есть комедийно передать и раскрыть смысл совершающегося.

*

Весьма показательным для поисков в драматургии того периода является творчество Н. Ф. Погодина (1900). Его пьесы явились выражением новых художественных течений в советской драматургии, творческого осмысления социалистического строительства.

Такую же интересную и ценную страницу истории советской драматургии представляет и творческий спор, завязавшийся в первой половине 30-х годов (особенно в 1933—1934 гг.), между Н. Погодиным, Вс. Вишневым с одной стороны — и А. Афиногеновым и В. Киршоном с другой — о сущности современной драмы.

В этом споре с обеих сторон было подчас много горячности и несправедливой резкости, несправедливых обвинений, допущенных в полемическом пылу, с которым обе группы отстаивали свои теоретические взгляды, вкусы, убеждения и находки.

Погодин и Вишневский, стремясь к широкому охвату процессов общественной жизни, объявили своих творческих противников — Афиногенова и Киршона, тяготеющих к семейной форме драмы, к камерности, — архаистами, которые, по их мнению, берут „готовую, уже сложившуюся драматическую форму“ и располагают „в ней новые социальные образы“ (Погодин об Афиногенове на первом Всесоюзном съезде советских писателей). Те, в свою очередь, называли Погодина и Вишневого — „новаторами“, скатывающимися на позицию формализма, выражающими „непонимание основных процессов, происходящих в нашей стране, неумение осмыслить социалистический путь нашего развития“⁷⁾ и т. п.

Все это были крайности полемики. Ни творчество Афиногенова и Киршона не было механическим заимствованием старой формы, ни поиски Погодина и Вишневого не являлись формалистическим трюкачеством. Находясь на одинаковых идейных позициях, они искали различных художественных путей для воплощения нового жизненного материала, путей выливающихся в оригинальные по своему характеру стилевые направления, обогащающие советскую драматургию. Решение конкретных вопросов драматической формы, вопросов архитектоники, композиции, проблемы конфликта и т. д. обнаруживало различный подход к овладению новым жизненным материалом действительности.

Несомненно прав А. Караганов, который, оценивая этот творческий спор, пишет, что „принципы, выдвигавшиеся Погодиным и Вишневым, были отмечены большей новаторской дерзостью, нежели те, которые защищал

⁷⁾ В. Киршов, *За социалистический реализм в драматургии* (Содоклад). Первый Всесоюзный съезд советских писателей (Стенографический отчет). Гое. изд. Художественная литература, М. 1934, стр. 413.

Афиногенов“.⁸⁾ Погодин стремился выразить и передать динамику грандиозных строек социализма, воплотить энтузиазм широких народных масс, увлеченных пафосом строительства, охватившего всю страну. Поэтому форма его пьес подчас не отличалась особой утонченностью и стройностью. Но в них дышала и бурлила сама жизнь, слишком самобытная и беспокойная, чтобы уложиться в традиционную форму. Новаторство Погодина не сразу было принято и критикой. А. Гурвич в свое время, например, энергично нападал на новое течение в советской драматургии: „Под прикрытием борьбы со старыми методами, приемами, жанрами и т. д. идет активный процесс разложения драмы как формы искусства“.⁹⁾ Ничего другого, кроме близорукого и „самого крохоборческого“ неонатурализма, расхлябанности и хаоса формы, критик не усмотрел в погодинских поисках. Это было глубоко несправедливо. Если и несколько рано было провозглашать создание нового жанра советской драматургии, как это сделал Б. Ромашов в оценке „Моего друга“,¹⁰⁾ все же правда состояла в том, что и Вишневский, и Погодин нащупывали интересные и плодотворные решения сложной задачи перенесения на сцену своеобразия новой жизни.

Поиски Погодина вплотную касались и жанра комедии. Влечение драматурга к комедии было очевидным. Юмор, юмористическая форма отношений к явлениям действительности образовали яркую и сильную струю в его творчестве, явились своеобразной чертой его драматического таланта.

Поворот советского театра лицом к настоящему, к политически актуальным, злободневным вопросам современности, начатый афиногеновским „Чудаком“, был утвержден погодинским „Темпом“, пьесой с чертами героической комедии.

„Темп“ — сценический очерк, рассказ о строителях-сезонниках, выходящих из Костромской губернии, которые увлечены трудовым героизмом строительства Сталинградского тракторостроя. В условиях социалистического строительства они становятся самоотверженным, сознательным ударным коллективом.

„«Темп» — это художественное воспроизведение идей нашей пятилетки, — писала «Правда». — Пьеса не просто воспеваает темп, а темп коллектива, социалистический темп“.¹¹⁾ Но Погодин показал отражение стремительных темпов социалистического строительства в сознании человека, принимающего участие в грандиозном переустройстве страны. Героика социалистического соревнования Погодин стремился пронизать юмором, жизнерадостным смехом, не ослабляя при этом драматического накала событий. „Надо раскрывать суть наших мельчайших будничных дел, — писал Н. Погодин о своей пьесе. — Пафос социалистического строительства, героика социалистического соревнования в самой жизни в действительности очень просты. Я как журналист это знаю. Я видел, как героические вещи делаются под веселые шутки, под смех.

Так и писан «Темп» о живых людях, которых я видел, с которыми лично знаком. О бодрости этих живых людей писана пьеса. О бодрости за бодрость“.¹²⁾

⁸⁾ А. Караганов, *Александр Афиногенов*. Советский писатель, М. 1957, стр. 113.

⁹⁾ А. Гурвич, *Три драматурга*. М. 1936, стр. 54.

¹⁰⁾ Б. Ромашов, *Создание нового жанра — центральная проблема советской драматургии*. Советский театр 2—3 (1933).

¹¹⁾ А. Сольц, *Творчество масс („Темп“)*. Правда, 1930, № 331, 2/12, стр. 6.

¹²⁾ Н. Погодин, *О бодрости за бодрость*. Труд, 1930, № 309, 11/11, стр. 4.

Бодрое настроение, бодрый теплый смех составляет эмоциональную тональность пьесы. Именно поэтому автор называл ее комедией. Это название до известной степени условно, ибо Погодин в то же время называл „Темн“ „пьесой-очерком о сталинградском тракторострое“, сценическим очерком,¹³⁾ в определенном смысле даже документальным произведением, поднимающимся „до широких социальных и художественных горизонтов“. Ему трудно было дать традиционное жанровое определение, так необычна была структура произведения.

Проблемами художественной формы, сути творчества Погодина до сих пор мало занимались. И исследователь Н. Зайцев в своей книге, посвященной Погодину, уделил мало внимания вопросу жанровой природы произведений Н. Погодина. Отсюда законность упреков А. Анастасьева в рецензии на монографию Зайцева.¹⁴⁾

Не претендуя на исчерпывающее объяснение и постижение своеобразия формы ранних пьес Н. Погодина, хочется отметить некоторые моменты, связанные с этим.

Своеобразие пьесы является ее отчетливый драматически-комедийный ритм, отразившийся на ее структуре. В „Темне“ — чередование драматических и комедийных мотивов. Например — „бунт“ костромичей в начале пьесы имеет то комедийный оттенок (лаптевское „скидай портки“), то сменяется резко драматическим кадром (угроза избиения костромичами медички Вальки, требующей отправления заболевшего тифом Лаптева в больницу). Но вслед за этим драматически заостренная сцена сменяется разговором костромичей с начальником строительства Болдыревым (братом Вальки), разговором, выдержанным в иронически-комедийных тонах. К тому же и „бунт“ Лаптева получает комическое истолкование. Оказывается, Лаптев решительно протестует против отправки его в больницу и сражается за свои порты только потому, что они „ни разу не стиранные“. Подобно этой сцене построены эпизоды с мнимой смертью Вальки и др.

Таким образом, для „Темна“ характерна смена двух контрастных эмоционально-стилевых начал. Драматическое начало пьесы было поддержано изображением борьбы вредителя Гончарова против социалистического строительства. Но Погодин, в общем, не дает развиваться этому началу, не использует всех возможностей драматической трактовки темы. Он, например, отказался от драматического осмысления темы перерождения костромичей, поворот в их сознании совершается без внутреннего драматизма. В то же время в пьесе нет и комедийной коллизии, которая могла бы держать на себе все ее содержание. Возможности для нее были, но основным сюжетным ядром эта коллизия не стала. Ни одно из начал не приобрело господствующего положения и это привело к тому, что жанр здесь еще не откристаллизовался.

Тенденции, проявившиеся в первых пьесах Погодина, характерны и для пьесы В. Катаева „Время, вперед!“ (1932), выросшей на основе одноименного романа-хроники. Социалистическое соревнование составляет увлекательную тему произведения.

¹³⁾ Н. Погодин, *Несколько слов о сценическом очерке*. Вечерняя Москва, 1930, № 282, 4/12, стр. 2.

¹⁴⁾ А. Анастасьев, *Путь драматурга*. Вопросы литературы 9 (1959) 220. (Рец. книги Н. Зайцева, Н. Ф. Погодин. Л.—М. 1958.)

Новое социалистическое отношение к труду рабочих масс, увлеченных трудовым энтузиазмом, творит чудеса. Страна обгоняет время, стремясь досрочно выполнить первый пятилетний план. „В капле дождя я хотел показать сад“,¹⁵⁾ поэтически осмыслял В. Катаев образную сущность своего произведения, передающего пафос героических неповторимых будней первой пятилетки.

Сюжет пьесы прост — это история достижения мирового рекорда бригадой бетонщиков на Магнитострое. События в пьесе, в которой сохранено единство времени, места и действия, развертываются в течение 24 часов. Катаев сам говорил о своей пьесе как об опыте хроникального перенесения жизни на сцену, с натуры взятых персонажей, положений, характеров, столкновений, противоречий.

Соревнование двух бригад — Ищенко и Ханумова — образует формальные рамки пьесы. Но это одновременно и основа сюжета, центральный момент решаемой проблемы: соревнование человеческой воли и усилия с временем. 24-х часовая борьба за высокие темпы работы, за досрочное окончание стройки, за рекордный темп укладки бетона, весь коллективный трудовой, производственный подъем — это пружина действия. Сам труд стал материалом захватывающего сценического зрелища.

Сценическая хроника В. Катаева обнаруживает комедийные черты. Назвать ее, однако, только комедией — трудно. Ведь сам Катаев считал, что — „*«Время, вперед!»*, строго говоря, не является «пьесой». Во всяком случае, в ней нет «театральной завязки и развязки»“.¹⁶⁾ Небывалый, непривычный для комедии материал повлек за собой неизбежные трудности. Невозможно было ограничиться традиционным комедийным инвентарем. Тем не менее близость произведения к комедийному жанру очевидна.

Катаев остроумно обнажает комические ситуации, естественно вытекающие из самих характеров: так, например, комичным выглядит поведение писателя Георгия Васильевича, который на протяжении буквально пяти минут успевает несколько раз переменить свою точку зрения на возможность совершения рекорда, причем делает это вполне искренне; с мягким юмором подан драматургом образ болтливой беременной деревенской бабенки Фени, которая приехала к мужу, на стройку рожать ребенка. Комедийное начало чувствуется в образах бригадира Ищенко, производителя работ Корнеева, частично инженера Маргулиеса и даже американца „*Фомы Егоровича*“ (оно выросло из доведенной до самозабвения воодушевленности своим трудом, которая привела к некоторым чудачествам в их поведении).

Обработка центрального мотива — соревнования — отмечена печатью определенной игровой условности. Условная облегченность, содержащаяся, впрочем, до известной степени, уже в романе „*Время, вперед!*“ сказывалась, например, в том, что соревнование приобретало черты спортивного азарта. В пьесе Катаева намечалась возможность комедийного освещения темы строительства, комедийной инструментировки образов и всего жизненного материала. Однако трудно видеть здесь создание нового комедийного жанра. Скорее здесь мы имеем дело с той же жанровой неопределенностью, какая свойственна и пьесам Погодина. Это не только результат остро драматических

¹⁵⁾ В. Катаев, *Время, вперед!* (Театр б. Корш). Советское искусство, 1932, № 49, 27/10, стр. 3.

¹⁶⁾ Советское искусство, 1932, № 49, 27/10. стр. 3.

мотивов, присутствующих в пьесе (деятельность инженера Налбандова, врача Саенко). „Кинематографический“ стиль смены эпизодов с успехом отвечал изображаемой бурной, кипучей и стремительно пульсирующей жизни строительства, но очерковая передача событий мешала достигнуть художественной завершенности и в композиции и в обрисовке персонажей. Поэтому трудно согласиться с Б. Алперсом, который видел в пьесе новый комедийный жанр. В рецензии на спектакль „*Время, вперед!*“ он писал: „Драматург во «Время, вперед!» разрушает традиции жанра и приходит к созданию нового типа социальной комедии“.¹⁷⁾

На путях художественного освоения нового жизненного материала средствами драматургии естественно обращение писателей и к комедийным и к драматическим средствам, свободное сочетание которых давало возможность в естественной форме передать явления жизни. Это еще не означало создания новой комедии, но в дальнейшем не могло не сказаться на ее развитии и свидетельствовало о жанровом обогащении советской драматургии.

В тематическом отношении к „*Темну*“ и „*Время, вперед!*“ примыкала пьеса с яркими и четкими комедийными признаками молодого в это время драматурга Исидора Владимировича Штока (1908) „*Вагон и Марион*“ (1933).¹⁸⁾ Комедия была написана на материале Маггистроя, посвящена работе советской печати на новостройках.

Вагон — редакция выездной газеты, которая на одной из больших социалистических строек борется за повышение производительности труда, за удешевление издержек производства, за большие трудовые успехи, и Марион — экскаватор, ломающий рекорд Панамского канала. Эти два стержня определили и содержание и название комедии.

Сердцевину комедии образует столкновение между двумя старыми друзьями, боевыми товарищами, вместе прошедшими сквозь огонь гражданской войны — ответственным редактором газеты Васей и начальником земляных работ на стройке Трахманенко. Вася справедливо критиковал в газете Трахманенко за бесхозяйственность. Тот обиделся. Дружба находится под угрозой. Новые жизненные условия подвергли ее новым испытаниям. Но чувство, рожденное в славных боях за победу революции, побеждает раздоры. Интересы строительства определяют товарищество и укрепляют его. Борьба за друга, за чувство товарищества в условиях социалистического строительства образует идейное ядро комедии, является ее достоинством. Но этическая тема отгеснила тему трудового героизма. К тому же с конца второго действия традиционные комедийные средства подчинили себе изображение взаимоотношений героев, лишили их жизненной логики. Шток нагромоздил смешное, однако без организуемой это смешное мысли, увлекся формальным спеническим движением; поэтому „беды“ чудака драматурга, у которого дома мыши съедают пьесу, и похождения редактора Васи, который становится на паровоз в качестве машиниста и увозит в вагоне-редакции Трахманенко, чтобы образумить его,

¹⁷⁾ Б. Алперс, *От водевиля к комедии („Время, вперед!“ В. Катаева в Московском драматическом театре)*. Советское искусство, 1932, № 54, 27/11, стр. 3.

¹⁸⁾ Кроме известной тематической близости „*Вагон и Марион*“ обнаруживал сходство некоторых моментов с пьесой „*Время, вперед!*“. Действие совершается в течение одной ночи, в событиях комедии принимает участие уже неизбежная фигура писателя, в данном случае в некотором роде чудаковатого драматурга Виталия Анатольевича Авеля.

„переродить“ его, убедить в значении труда газетчиков — занимают неправомерно много места.

Недостаток „Вагон и Марион“ не столько в схематизме отдельных образов, сколько в диссонансе между новым материалом и традиционными комедийными средствами, которые, хотя и четко обозначали жанровую принадлежность пьесы, на самом деле сковывали возможности, заложенные в теме. Очевидны преимущества Погодина и Катаева, которые в обработке материала социалистического строительства порвали с традиционным багажом комедийных средств, не подчиняли живой материал заранее сработанной схеме развития действия, заранее подготовленным конструкциям, а стремились передавать комедийность жизни в более непосредственной форме.

Тяготение Н. Погодина к комедийному началу и к комедии приобретает устойчивый характер. И это весьма примечательно. „Сейчас в драматургии возникает какая-то неосознанная нами комедийность, корни которой покоятся в жизнерадостном отношении к действительности, — писал Погодин. — Семейственные страсти, семейственные перипетии сходят на второй план, уступая место социальным страстям, которые становятся не менее эмоционально действительными, чем первые“.¹⁹⁾ Погодин стремился вскрыть эту комедийность, схватить и передать ее, не сковывая себя традиционной формой, более всего заботясь о том, чтобы искомая им форма позволила сохранить естественное течение жизни, ее неповторимый аромат и краски. Свободно он себя чувствовал и в жанре комедии. После „Поэмы о топоре“ (1930) и „Моего друга“ (1932) появляется „Снег“ (1932) и „После бала“ (1934), задуманные драматургом как комедии.

Пьеса „После бала“ тесно связана с предыдущими произведениями Н. Погодина. Одновременно связана она со всей тогдашней советской литературой своей темой, передающей становление характера нового, советского человека. В этой „пьесе о социалистическом поведении людей“ (Погодин), драматург обратился к колхозной деревне, богатой „великолепным материалом для драматургии“. Погодин впоследствии объяснял поворот к этой теме следующим образом: „... дело в том, что сейчас уже можно говорить не только о прочном колхозном строе, но о колхозном характере человека. То есть, определенно и явственно сложились характер и поведение людей, которые принципиально отличаются от характера и поведения людей строя крестьянского. Это не теоретические умозаключения. Это теория, вошедшая в плоть и кровь нашей деревни, и об этом доступно писать яркими и спелыми красками ... красок хватает.

В деревне окрепли, сформировались, определились невиданные люди как результат невиданного строя“.²⁰⁾

Борьба за укрепление колхоза, за устранение вредителей, врагов колхозного строя, прославление простых тружеников деревни образует идейно-художественное содержание пьесы, является источником ее жизнеутверждающего пафоса.

Большой художественной удачей Погодина в пьесе являлся центральный образ комсомолки-колхозницы Маши, бригадира колхоза — волевой, честной девушки сильного характера.

¹⁹⁾ Н. Ф. Погодин, *Писатель и театр*. Театр и драматургия 4 (1933) 13.

²⁰⁾ *Функция и человек* (Ник. Погодин о своей новой пьесе). Литературная газета, 1934, № 17, 14/2, стр. 4.

В колхозе, где живет и работает Маша — беспомощное, неспособное правление. Оно играет на руку врагам колхозного строя. Почти даром оно сдало плодоносный колхозный сад в аренду несуществующей на самом деле артели. Ее представляет, как оказывается, племянник одного из руководителей колхоза, бывшего кулака Тимофеича. В этом нечестном деле соучаствует председатель колхоза Адам Петрович, человек с загадочным, неопределенным прошлым. По стечению обстоятельств он оказался человеком близким Маше, вроде второго отца. Он принимал участие в ее воспитании; дружеские узы связывают Машу с его дочерью Людмилой. Маша наблюдает и чувствует, что в колхозе совершаются темные дела, постепенно распутывает историю с садом, вскрывает беспорядки.

Конфликтную основу, драматический нерв пьесы образует столкновение между старой и новой психологией в среде советских людей, выраженное во взаимоотношениях и характерах Людмилы и Маши. Маша не склонна к компромиссам со своей совестью. Ее честность и преданность колхозу приказывают ей бороться с его врагами, пусть это даже будут близкие ей люди. Борьба в ней „личного и общественного“ (это сквозная подтема пьесы), чувства благодарности к Адаму Петровичу и преданности новой колхозной жизни не может не кончиться у нее преодолением узко-личных побуждений: она завершается победой чувств общественного, думающего не только о себе, но и о своих сотоварищах, согражданах. В ее сознании уже органически сливается личное и общественное.

Людмила — антипод Маши. Она — агроном колхоза, образованная молодая женщина, также связанная с новым, работает для колхоза. Но она в плену семейных чувств, всячески старается спасти отца — соучастника и виновника беспорядков и махинаций в колхозе. Она пытается защитить его от критики Маши, а впоследствии от критики Кременского, начальника политотдела, любимого ею человека. Она не понимает логики классовой борьбы. В ее сознании личное довлеет над общественным и определяет ее поведение. Столкновение двух начал имеет трагический исход.

Таким образом, в отношении к общественному, колхозному строю раскрываются характеры героев и всех персонажей. Этим же и определяется их положение в пьесе. На этой основе, фактически, вырастает драматическая потенция пьесы. Ее созданию способствуют не только проделки вредителей колхоза, но и отношения к колхозу Маши, Людмилы и Кременского, а также их собственные взаимоотношения. Жизненные проблемы, поднятые взаимоотношениями этих героев — это идейно-тематическое ядро пьесы. Оно имеет драматический характер, и накладывает известный отпечаток на все произведение.

Удельный вес комедийности в пьесе, несомненно, большой. Комедийные черты ощутимы в лепке портретов некоторых отдельных образов как средство их индивидуализации (Дудкин, Лизавета, рассуждения Маши над письмом Татьяны Онегину и др.). Элементы комического явно просачивались в обрисовке лагеря противников колхозного строя, причем Погодин порою не щадил сатирических красок (это касается фигур зампреда колхоза Тимофеича, Старухина, Барашкина и таких эпизодических фигур, как „руководителей колхоза“ Ворона, Бессмертного и др.). Комедийность служит толчком для ввода персонажей в действие. С ее помощью (например, „игра во флирт цветов“) автор постепенно развертывает действие, заинтриговывает зрителя. Комедийность „*После бала*“, как отмечал в свое время уже В. Ермилов,²¹⁾ вытекала из контраста

²¹⁾ В. Ермилов, *О советской комедии*. (Театральные письма.) Советское искусство, 1934, № 38, 20/8, стр. 2—3.

старой формы и нового содержания (контраст условной формы и серьезного жизненного содержания содержался в „игре во флирт цветов“, и уже в самом заглавии пьесы — колхозный бал), из контраста старых и новых чувств, мыслей и т. д. Но комизм, вскрываемый данным контрастом, образует все же лишь вспомогательный фон, побочную линию, добавляет лишь свои оттенки к общей драматической тональности основного конфликта.

С нарастанием сценического напряжения комедийные мотивы, очевидно, отступают на второй план (начиная с конца третьего действия). Для пьесы характерны обусловленные жизненной логикой самих изображаемых отношений *переходы* от серьезного к смешному, т. е. как и в „Темпе“ (и катаевском „Времени, вперед!“) здесь налицо жанровое смешение.

Местами, однако, это смешение не вполне оправдано. Это отметил в статье, посвященной анализу „После бала“, В. Ермилов. Элемент скетча нарушал, например, убедительность следующей драматической сцены: к зампредседателю колхоза Тимофеичу приходит бригадир Дудкин и просит выдать ему причитающиеся за работу деньги. Он отдает требуемую Тимофеичем расписку:

Тимофеич производит над распиской различные манипуляции, в конце-концов пробует на зуб и вдруг начинает жевать.

Дудкин. ... Эээз! ... Дядя, товарищ! Что ты делаешь? Остановись! Не может быть... Съел?..

Тимофеич. Съел.

Дудкин. Как же ты ее съел? Зачем?

Тимофеич. Как съел, никто не видал. А зачем? А вот зачем. (*Меняет тон.*) Товарищ

Дудкин, оставьте учреждение.

Дудкин. А деньги?

Тимофеич. Подыми документ.²²⁾

Таким примитивным трюком драматург разоблачал, казалось ему, кулацкую сущность Тимофеича. Смешение драматического и фарсового стиля не было подчинено в данном случае логике образов. Но это все лишь отдельные неточности.

Общий комедийно-драматический колорит, пронизанный мягкой лирикой, сглаживал отдельные недочеты и явился той почвой, на которой рождалась взволнованность погодинского рассказа, его сильная сторона.

Комедией Погодин назвал и пьесу „Снег“ (она была поставлена в ноябре 1932 года в Московском Театре им. МОСПС).

В „Снеге“ также изображен рост человека, который находит свой истинный путь в приобщении к новому, в слиянии с ним. Это роднит пьесу с прежними произведениями Н. Погодина. Но здесь акцент сделан на изображении самого процесса избавления от пережитков, от слабостей, от всего, что мешает очищению и совершенствованию человека на его жизненном пути. В этой „комедии о людях наших дней“, как назвал ее Погодин, рассказывается о приключениях научной гидроразведывательной экспедиции, которая изучала водные ресурсы кавказских гор, горные снега Дагестана.

В жизни коллектива разных по характеру людей, собравшихся с научной целью, Погодин, как в „капле воды“, показал процессы, аналогичные тем, которые совершались во всей стране. Он подобрал соответствующим образом типы людей, отличающихся друг от друга не только профессией, но и характерами, психологией, взглядами. В составе экспедиции, как сообщает „ведущий“

²²⁾ Ник. Погодин, „Пьесы“. М. 1935, стр. 394—395.

спектакля, „имеются идеологически выдержанные, собственнически настроенные, сомневающиеся, оптимисты, пессимисты, а также твердые до конца...“²³⁾ Этот широкий диапазон морально-политических качеств охватывает вереницу героев — от начальника экспедиции коммуниста Никандра Григорьевича, старого рабочего коммуниста Бей-Бороды, чудаковатого профессора-ледниковеда Юлия Юльевича — до инженера-вредителя Сапфинова и спекулянтки Деньгиной, поварихи экспедиции.

Комментарий „ведущего“ вскрывает идейный смысл комедии, и одновременно смысл системы образов, картин, образующих сюжет комедии: „Деньгина несет на высоты свои мешки, ее компаньон несет душевные сомнения. Сапфинов несет злобу... Каждый из них несет свои мечты, маленькие жизненные планы, точь-в-точь как и мы, подымаясь к высотам социализма, несем с собой то ли мешки, то ли сомнения, то ли злобу, то ли радость. И переходим опасные пропасти по-своему, каждый по-разному...“²⁴⁾

Сюжет откровенно аллегоричен. Восход к снежным вершинам, символизируя движение к социализму, сопровождается очищением от старого, моральным ростом человека, избавлением от пережитков, ошибок и недостатков.²⁵⁾ Но символическая отвлеченность не смогла придать пьесе высокие идейно-художественные качества. Комедия не стала значительным явлением советской драматургии, что впоследствии самокритически признавал и сам Погодин: „Мне казалось, что «Снег» будет интересней «Моего друга», но случилось не так. Кто знает «Снег»? Пьеса быстро сошла со сцены, а «Мой друг» идет до сих пор“.²⁶⁾

Бесспорно, что комедийный элемент в „Снеге“ сильнее, чем в „Темне“. Комедийная обработка материала сопутствует построению сюжета. Все препятствия, трудности, неприятные неожиданности, в виде непогоды, ненастья на пути экспедиции, сохранения драматичность, обыграны в то же время тонко комедийно; в веселой форме выявляются характерные черты некоторых персонажей (например, журналистка Лидия спасает горскую девушку Закиру от насильственного брака с шейхом мусульман. Переодетая в костюм Закиры и скрытая паранджой, Лидия предстает перед шейхом. Жалко выглядит „бесславным образом“ „рассыпавшийся“ жених, когда под откинутой паранджой он увидел незнакомое лицо и направленный на него револьвер мужественной девушки).

Значительное место в пьесе занимает юмор. Эта форма отношения к явлениям, к избранным образам, составляет основу комедийности „Снега“. Мягкий, добродушный юмор по отношению к тем, кто временно страдает пережитками, недостатками, доминирует в комедийной палитре драматурга, являясь источником жизнеутверждающего пафоса комедии. Теплой улыбкой согрет образ старика-профессора Юлия Юльевича. В трудностях путешествия он преодолел свою старость, смог даже расстаться со своим постоянным спутником — поход-

²³⁾ Н. Погодин, „Снег“. М.—Л. 1933, стр. 5.

²⁴⁾ Там же, стр. 54.

²⁵⁾ „Снег“ обнаруживает в своей условной аллегоричности некоторые черты стиливой близости с „Мистерией-буфф“ Маяковского. На эту близость намекал в свое время Ю. Юзовский, указывает на нее также в книге о Н. Ф. Погодине Н. Зайцев (Л.—М. 1958, стр. 104—105).

²⁶⁾ Н. Погодин, *Увлеченность, знание, изобретательство*. Театр и драматургия 8 (1936) 468.

ной клизмой. Разоблачая вредителя Саффинова, он освобождается от „аполичности“ и становится, по его словам, „беспартийным коммунистом“.

Особенность погодинского юмора, любовного и лиричного, в свое время отметил Ю. Юзовский, говоря, что „это юмор «своего дома», расширенного до понятия большого человеческого коллектива, это юмор, для которого требуется пространство, воздух, перемена мест, неожиданные пейзажи, неожиданные встречи, разные люди. В то же время это не интеллигентский юмор, — писал Ю. Юзовский. — Если б это слово не было дискредитировано, мы б сказали, что это «площадный» юмор, юмор «народный», причем без всякой экзотики, подражательства народному острословию, юмор крепкий, грубоватый“.²⁷⁾

В выступлении на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Н. Погодин в какой-то степени приоткрыл природу юмора, пронизывающего художественную ткань его пьес: „Мужество, отвага, подвиг... Нужно быть очень близоруким художником, чтобы понимать и раскрывать эти художественные понятия с позиций классической героики. Например, начисто исчезает жест как драматический прием, как способ характеристики героев, как метод сценического раскрытия. «Коня... полцарства за коня» — так уже не скажешь. Может быть, на место жеста пришел юмор? Я не знаю. Мне трудно в этом разобраться...“²⁸⁾ В другой своей статье, написанной в том же 1934 году, Н. Погодин высказался еще более определенно: „В нашей действительной героике мы видим искры жизнерадостности, оптимизма и прямое, резкое и полярное жесту явление — юмор. Мягкий юмор застенчивости или резкий, грубоватый юмор весельчаков и острословов, но всегда неизменно в советской жизни люди, совершающие необыкновенные, героические поступки, сопровождают эти поступки юмором“.²⁹⁾

Художник тонко почувствовал, что для передачи героики современности традиционный романтический жест (как атрибут классической героики) непригоден, его должны сменить новые художественные средства. Стремление передать героическое в его простом, глубоко человеческом виде не случайно привело Погодина к юмору. Добродушно комедийное снижение образов, юмористическое выделение человеческой обыкновенности хорошо оттеняет героизм поступков и деяний. Героизм, ставший нормой поведения, не всегда осознается самими героями; поэтому пафос героического может принять обличие обыкновенного. Интересно в этом смысле объяснение, данное Погодиным одной сцене в „Темпе“: „Сцена, когда сезонники не могут уразуметь значения слова «пафос», мной написана не для того, чтоб показать, сколь они смешны. Нет, я просто это делаю: да, они темны, да, они не понимают значения слова «пафос», но в этом-то и смысл, что они, не понимая этого, поднимаются до высот пафоса“.³⁰⁾ — Аналогичный характер имеет в „Снеге“ сцена перехода двух стариков Бей-Бороды и Орла через пропасть по стволу дерева:

Орел. А путь наш становится чертовски труден. Савелий Игнатьевич, перейдем?

Бей-Борода. Перейдем, Клавдий Алпатьевич.

Орел. Перелетим, Савелий Игнатьевич?

²⁷⁾ Ю. Юзовский, *Вопросы социалистической драматургии*. М. 1934, стр. 178.

²⁸⁾ Н. Погодин, *Театр и жизнь*. М. 1953, стр. 17.

²⁹⁾ Н. Погодин, *Заметки о драматургии и героях*. Известия, 1934, № 186, 11/8, стр. 3.

³⁰⁾ Цит. по книге: Ю. Юзовский, *Вопросы социалистической драматургии*. М. 1934, стр. 167.

Бей-Борода. Перелетим, Клавдий Алпатыевич.

Орел. Мы люди простые, не гордые.

Бей-Борода и Орел садятся на бревно верхом и переезжают, опираясь на руки.

Поехали, Савелий Игнатьевич.

Бей-Борода. Поехали, Клавдий Алпатыевич.

Орел. Так до самого Монблана без пересадки доедем.

Бей-Борода. На самый Эльбрус полетим.³¹⁾

„Снег“ отличается, как и предыдущие пьесы драматурга, смешением драматических и комедийных элементов. Эпизоды, рисующие героев в юмористическом ключе, перемежаются со сценами, серьезно изображающими трудности похода, вредительство врага. В этих эмоционально-стилевых поворотах, открывающих то веселые, то драматические стороны событий, отражается ритм самой жизни.

Смешение жанров, стирание их границ, характерное для ранних пьес Погодина, было продиктовано стремлением воспроизвести действительность в ее естественном облике, отразить перипетии самой жизни, выразить большой диапазон переживаемых человеком чувств — от радости до грусти, от смеха до плача. В этих стремлениях Погодин был не одинок. Как уже отмечалось, близкие задачи ставил перед собой и В. Катаев, как автор комедии „*Время, вперед!*“. Оба они добивались единства воплощения комических, драматических и даже трагических начал.³²⁾ В этом смысле поиски Погодина и Катаева представляли собой закономерный этап в истории советской комедии.

Опыт Погодина в создании синкретической драматической формы идет в традициях русской реалистической драмы XIX века (Островский, Чехов). В то же время нельзя не отметить, что и в истории развития мировой драматургии появлялись подобные типы реалистических форм (например, так называемой „серьезной“ комедии в XVIII веке — Дидро, Лессинг), обнаруживающие смешение смешного и серьезного, элементов комедии с элементами драмы и даже трагедии.

*

Могучие общественные скачки, острые социальные конфликты, приводившие в движение мощные и глубокие пласты общественной жизни, более резкая и непосредственная смена разнообразных эмоциональных начал — все это намечало новые возможности той художественной формы, которая была достигнута в творчестве Н. Погодина, Безыменского и других, несмотря на все их частные недостатки.

Однако плодотворность этих поисков не должна скрывать того, что на этом пути возникала опасность утраты жанровой чистоты комедии, в результате чего происходило „осерьезнивание“ комедии, вытеснение комического начала как главного нерва произведения, иначе говоря, опасность утраты комедией ее специфики.

В середине 30-х годов не случайно возникают разговоры о необходимости

³¹⁾ Н. Погодин, „Снег“. М.—Л. 1933, стр. 58.

³²⁾ Возникновение переходной формы в советской драматургии, интересный процесс смешения жанров зафиксировал в речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Б. С. Ромашов, отмечая, что „канонические рамки комедии, драмы, трагедии узки для нового содержания“ (*Первый Всесоюзный съезд советских писателей*. [Стенографический отчет]. Гос. изд. Художественная литература, М. 1934, стр. 428).

„серьезной комедии“.³³⁾ Это была, несомненно, естественная реакция на наличие развлекательных пьес, скользящих по поверхности жизни (В. Зак „*Опасный квартал*“ [1935], Я. Рубин „*Похождение Дон-Жуана*“ [1936], В. Ардов „*Мелкие козыри*“ [1937] и др.). Здесь сказывалась законная потребность в высокой комедии, поднимающей острые проблемы, открывающей глубокое содержание происходящих жизненных процессов, „сочетающей идейную страстность с доступной, легко воспринимаемой сценической формой“.³⁴⁾

Но в то же время некоторые критики не только не чувствовали опасность полной утраты жанровой определенности, но и усугубляли ее, видя опасность совсем не там, где она была на самом деле. Смещение драматических и комедийных элементов в погодинском „*Снеге*“ отмечал в свое время уже Ю. Юзовский. Он был прав, отмечая, что действительность сама подсказывает такое „смещение“, когда серьезные и юмористические элементы равноправно заключены в одном спектакле“.³⁵⁾ Но он предостерегал от господства комедийного начала в произведении: „Опасность здесь в том, — писал он, — чтобы юмористическое начало не победило, не затерло драматическое. Искусство — в том, чтобы во-время остановиться, чтобы во-время переключиться, чтобы большая тема не стала чрезмерно «легкомысленной»“.³⁶⁾ Это была односторонняя ориентация на переходную драматическую форму, отличающуюся жанровой неопределенностью, индифферентностью, тенденция, сопровождаемая недоверчивым отношением к идейным возможностям комедии вообще.

Этот взгляд оказался живучим. В 1940 году ориентация на нейтральную жанровую форму (не обладающую ясно выраженными признаками) проводилась в статье Эм. Миндлина „*Разговор о комедии*“. Свое суждение о невозможности „единого жанра комедии“ он подкреплял ссылками на классическую русскую комедию: „Между реалистической комедией и реалистической драмой разграничение бывает иногда весьма приблизительным (например, у Островского)“, — писал Миндлин, совершенно опуская жанровый опыт Гоголя, Сухово-Кобылина и др.³⁷⁾

Миндлин ратовал за проблемное „осерьезнивание“ комедийного жанра, направляя свою критику против развлекательности, против взгляда на комедию как жанра только „веселящего“. Но при этом его концепция страдала упрощенностью. „Русская реалистическая комедия — комедия общественной мысли — умаляет роль чисто комического, «смешающего» элемента, — писал он. — В русской драматургии этот «чисто комический» элемент уходит в жанр водевильный, «развлекательный». Осмеять перед зрителями те или иные отрицательные черты общества, нравы и стороны жизни для русских комедиографов отнюдь не значит еще «смешить, веселить, развлекать» зрителя. Во всяком случае «смешное» как самоцель совершенно чуждо природе русской комедии. Островский в своих комедиях, как известно, почти вовсе не прибегает к элементам «смешного», чисто комическим“.³⁸⁾

Выступая против „чисто комического“ элемента, „смешного“, как самоцели

³³⁾ Б. Ромашов, *Опыт серьезной комедии*. Театр и драматургия 10 (1935) 15—16.

³⁴⁾ Там же, стр. 16.

³⁵⁾ Н. Погодин, „*Снег*“ (Послесловие Ю. Юзовского). М.—Л. 1933, стр. 94.

³⁶⁾ Там же.

³⁷⁾ Эм. Миндлин, *Разговор о комедии*. Театр 3 (1940) 118.

³⁸⁾ Там же.

изображения, Миндлин изгонял из комедийного произведения комическое и смешное вообще. Он по существу отождествил как комическое со смешным, так и обе категории с бессодержательностью и развлекательностью. Между тем ясно, что смешное шире комического (вмещает и внеэстетические явления), а комическое — в своей основе социально, содержит в себе всегда социальный коэффициент.³⁹⁾ И устранять из комедии комическое, значит лишать комедию ее природы.

Лучшие образцы советской комедии 30-х годов — Шкваркин, Гусев, Леонов — продолжали традиции классической комедии. Они стремились сохранить глубину социальных идей в сочетании с яркой комедийностью. В то же время своими произведениями советские драматурги разбивали понимание комедии как жанра чисто развлекательного.

Тенденции „осерьезнить“ комедию за счет ослабления комизма, комедийных признаков, смеха, развивались столь очевидно, что вызывали законную тревогу у практиков театра. Это было фактически ядром выступлений Н. П. Акимова в конце 30-х годов по вопросам комедийного жанра.

Н. П. Акимов, режиссер Ленинградского Театра Комедии, реагировал на бытующее непонимание разнообразия жанра комедии. Прежде всего нужно отметить, что Н. Акимов не стремился делать в своих статьях какие-то особые, далеко идущие нормативные теоретические выводы, навязывать литературному процессу свои вкусы. Были у него и неточные формулировки. Но он выступал как практик, непосредственно реагирующий на состояние близкого ему жанра, в судьбе которого он был, конечно, заинтересован.

В своих „Заметках о комедии“ Акимов допускал существование рядом друг с другом двух самостоятельных жанров: 1) высокой комедии, „с большой темой, глубокой мыслью, мягким юмором“, „реалистически отражающей жизнь героев“, комедии „с уклоном лирическим, героическим, философским“. 2) Комедии-фарса — „бытовой, реалистической в основе, но допускающей гиперболу, обязательно очень смешной“. „Средства и фактура такой комедии-фарса не допускают затрагивания тем, если так можно выразиться, первой величины, — писал Н. Акимов. — При каждой такой попытке, — а они встречаются на каждом шагу, — получается нестерпимая пошлость. Хорошая комедия-фарс устанавливает в зрительном зале настроение особого градуса, при котором о слишком серьезных и глубоких вопросах говорить бестактно. Все попытки написать оперетту на темы, достойные высокой комедии, кончались, как мы знаем, неудачей. Такая же неудача суждена каждому, кто спутает жанры высокой комедии и фарса“.⁴⁰⁾

Подчеркивая сугубо развлекательный характер комедии-фарса, как „освежающего душа для зрителя“, Акимов несколько суживал проблемный плацдарм веселой, смешной комедии, тем более, что к этому типу комедии он относил пьесы В. Шкваркина, отличающиеся хорошей, емкой мыслью. Но далее, формулируя „требования“, предъявляемые к легкой комедии, он фактически не ограничивает ее идейно-тематические возможности: „1. Комедия должна быть смешна.

Примечание. Не только текстом реплик, но и построением интриги, ситуациями и характером образов.

³⁹⁾ Подробно об этой проблеме см. кн. Ю. Боров, *О комическом*. Искусство, М. 1957, стр. 23—36.

⁴⁰⁾ Н. Акимов, *Заметки о комедии*. Искусство и жизнь 1 (1938) 30.

2. Комедия должна отражать наш быт, наблюдательно подмечая его особенности. Особо приветствуется внесение бытовых обстоятельств, характерных только для наших дней и не получавших еще отражения со сцены.

3. Идея комедии должна быть направлена на улучшение быта, на осознание необходимости изживать те «хвосты», которые остались от прошлого.

4. Общая мажорность тона нашей жизни не мешает нам отмечать недостатки для того, чтобы изжить их. Точно так же правдивая комедия должна быть мажорной и радостной, не боясь показа отдельных отрицательных явлений. Такой показ явится сатирическим элементом комедии⁴¹⁾

Это была по существу ориентация на реалистическую, идейную комедию, правдиво отражающую быт советских людей. И эту линию Н. Акимов проводил в своих публичных выступлениях. Если просмотреть ряд статей, опубликованных им в конце 30-х годов о проблемах комедии, становится очевидным, что Акимов выступал против взглядов, недооценивающих комедию или расценивающих ее как жанр низший, выступал за широкий диапазон этого жанра, сочетающего „веселье с серьезными мыслями“, за высокую классику (Шеридан, Шекспир, Островский), за разнообразный подход комедиографов к жизни, за точное сочетание тематического материала с избранным жанром. „Мы считаем, — писал Акимов в одной из своих статей, — что развитие советской комедии в большей степени зависит от признания нужности каждого комедийного жанра — от высокой комедии до водевиля“⁴²⁾

В свете сказанного видна несостоятельность обвинений в адрес Акимова В. Фроловым в его книге „О советской комедии“, где Акимов — автор „Заметок о комедии“ был причислен к формалистам, назван „ярким пропагандистом“ формалистических взглядов⁴³⁾ К сожалению, В. Фролов строил свои суждения, пользуясь приемом недобросовестного цитирования, и поэтому вряд ли они могут претендовать на серьезное научное освещение проблемы.

2

Результатом дальнейшего сближения комедии с жизнью, ответом на потребность глубже проникнуть в сущность возникших в социалистическом обществе новых человеческих отношений, явились заметные успехи *лирической* комедии с ее способностью постигнуть внутренний мир человека — строителя социализма, вторгнуться в сферу его чувств. Воплощение *лирической* темы в комедийном плане давало богатые возможности ярких, оригинальных поворотов действия, способствовало расширению возможностей жанра, появлению новых *лирических* красок.

На смену первым, еще робким попыткам в 20-е годы В. Н. Билль-Белоцерковского, А. Толстого, В. Катаева, В. Шкваркина создать *лирическую* комедию, пришел период преобладания этого жанра, озаглавленный в середине и конце 30-х годов значительными достижениями (В. Шкваркин, В. Гусев, Л. Леонов).

В поиски новой, советской *лирической* темы в рамках комедийного жанра вложил свою долю Константин Яковлевич Финн (1904). В 1933 году

⁴¹⁾ Там же, стр. 31.

⁴²⁾ Н. П. Акимов, *О комедии и Театре Комедии*. Известия, 1940, № 106, 10/4, стр. 3.

⁴³⁾ В. Фролов, *О советской комедии*. Искусство, М. 1954, стр. 19—20.

появляется его комедия „Вздор“⁴⁴⁾ (скоре была поставлена в двух московских театрах — Театре ВЦСПС и МОСПС).

Это было не первое произведение К. Финна. До этого он создал ряд беллетристических произведений — „Третья скорость“, „Вторая ступень“. Вместе с последующей пьесой „Свидание“ (1935) „Вздор“ явился выражением усиливающейся тяги его творчества к проблеме перевоспитания людей.

Финн пытался „Вздор“ (это скорее грустная комедия) поднять до высот общественно-философской пьесы, пытался ею решать важные проблемы человеческой жизни, связанные с процессом окончательной ломки старых индивидуалистических навыков, порожденных классовым обществом. К. Финн глубоко интересовалась тема освобождения человека от груза старых мещанских чувств, сковывающих его деятельность, представления о жизни, ставящих его в новых общественных условиях зачастую в смешное, нелепое положение. Во „Вздоре“ Финн сопоставил и столкнул действительность в ее динамичном, творческом движении — с бесплодным слабовольным мечтательством, со старой романтикой, уводящей человека в сторону от насущных задач жизни, замыкающей его в выдуманный им мир мечты. Если в старом обществе такие мечты являлись бегством от его ужасов, если в них искали люди свое моральное возрождение, то их существование в мире социалистическом было выражением чуждости человека всему новому, было вздором и чуждачеством, не заслуживающим никакого сочувствия.

Таким драматург представил чуждачество одного из героев комедии — запоздалого мечтателя Бориса Георгиевича Гребнева, в прошлом юриста и философа. Из-за неразделенной любви к женщине, ушедшей впоследствии от него, он совершенно порвал с жизнью, по его выражению, „живым ушел от жизни“. Пять лет проживает этот романтический кавалер де Грие в совершенном одиночестве, питаясь своими видениями о потерянной „Манон Леско“. Прикидываясь глухонемым, он продает открытки с видами Крыма, где когда-то был счастлив. Гребнев вырастает в символическую фигуру, олицетворяющую *вздор* своим фантазмагорическим чудовищным романтизмом.

В подобный вздор выливается и другой, центральный в комедии мотив неудачника в любви, талантливого инженера Андрея Ивановича Ногтева. Ногтев страдает от неудавшейся личной жизни. Он некрасив. Ему кажется, что его не могут любить женщины. Он считает, что на заводе ценят в нем только опытного инженера, а не человека. Ему кажется, что эпоха жертвенна, а люди невнимательны к чувствам и страданиям других. Он бросает свою ответственную работу над проектом нового аэрозавода. Он пьянствует, увлекается замужней женщиной, совершает ряд нелепых поступков, живет „для себя“ „человеческой жизнью“. В силу сложившихся обстоятельств (передача проекта завода иностранной фирме и проявление чуткости к нему со стороны сотрудников) Ногтев осознает свои ошибки. Он понял всю вздорность своего поведения. „Вздор держал меня и не выпускал, — говорит он своим сотоварищам. — Как часто нас, интеллигентов, держит этот вздор в плену. Его приходится снимать с себя как грязь...“⁴⁵⁾

Не нужна старая, безвольная мечта и размягчающая любовь, удаляющая человека от жизни. Побеждает действительность, требующая действий. „В жизни часто приходится наблюдать, как полноценные люди нашей современности заражены вздором“, — высказывался К. Финн о центральном мотиве своего произведения. Он иронизировал в нем над интеллигентским „психоложеством“, „самокопанием“, гипертрофией личного чувства, тянущим человека к болезненным переживаниям, обезволивающим его, отчуждающим от действительности, задерживающим его внутреннее развитие.

⁴⁴⁾ Напеч. в журнале Красная новь 11 (1933) 56—83.

⁴⁵⁾ К. Финн, „Вздор“. М. 1934, стр. 43.

Однако, хотя мажорное завершение пьесы в радостных тонах придало ей яркий жизнеутверждающий пафос, все же пьеса не разрешила поставленную проблему и имела ряд серьезных недостатков. Финн не анализирует социальную и политическую подоплеку избранного явления, ограничивается поверхностным постижением его. Драматург показывал своих героев в тот момент, когда под влиянием бодрой и радостной жизни они переходили на советскую платформу (как было принято говорить в свое время). Но внутренняя сущность всех этих перемен и морально-общественных переходов так и осталась автором не раскрытой. И поэтому общественно-познавательное значение произведения крайне ограничено. Избранные этические проблемы были показаны как бы в чистом виде, изолированно от определяющих их социально-политических мотивов и импульсов. Это был не процесс развития характера действующих лиц, а *метаморфоза*. Если в жизни главных героев „вздор“, в момент которого они были схвачены, показан достаточно широко и убедительно, то возвращение к жизни, рождение их нового „я“ освещено весьма неудовлетворительно и упрощенно.

Таким образом, тема новых общественных качеств и новых этических категорий в процессе их становления не была в комедии „Вздор“ раскрыта до конца. Были лишь отдельные удачные находки. К ним нужно отнести сцену объяснения „глухонемого“ Гребнева с его возлюбленной, инженером Анной Васильевной. После его признания, в котором открылось ей все его безумие, бессмысленность поведения, Анна Васильевна назначила Гребневу свидание.

В свое время драматург В. Киршон обратил внимание на эту сцену. „Нет сомнения, — писал В. Киршон, — драматург другого мира написал бы здесь трогательную сцену возвращения женщины, потрясенной такой самоотверженной любовью к стойкому и верному любовнику. Новый Фердинанд из «Коварства и любви» или кавалер де Грие были бы вознаграждены за годы своих скитаний. Может быть, такой драматург пошел бы и другим путем. Женщина не смогла бы пойти вновь к покинутому ею, потому что у нее любимый муж, которому она «будет век верна», или дети, которые стали на пути сближения; может быть, наконец, она оказалась бы бездушной и беспощадной женщиной, но во всяком случае старый драматург не дал бы такого разрешения этой «вечной трагедии», к какому приходит наш драматург“.⁴⁶⁾

Вот как развивалось это необыкновенное свидание:

Анна Васильевна. Так вот, я обдумала все, что вы мне вчера говорили, и пришла к заключению...

Глухонемой. Умоляю, не томите.

Анна Васильевна. Я сопоставила все сказанное вами с действительностью и пришла к выводу...

Глухонемой. Умоляю, не томите.

Анна Васильевна. ... и пришла к выводу, что вы действительно...

Глухонемой (*восторженно*). Я знал, что безумная любовь найдет в вас отклик...

Анна Васильевна. ... и пришла к выводу, что вы сумасшедший.

Глухонемой (*вскакивает*). Что?!!

Анна Васильевна. Вам срочно надо лечиться.

Глухонемой. От любви к вам нельзя вылечиться.

Анна Васильевна. Умоляю, прошу, заклинаю, не говорите мне этого, не говорите со мной так, меня тошнит.

Глухонемой (*закрывает лицо руками*). Боже мой!

⁴⁶⁾ В. Киршон, *Социалистическая драматургия*. Театр и драматургия 8 (1934) 7.

Анна Васильевна. Сколько лет вы так безнадежно меня любите?

Глухонемой. Пять лет.

Анна Васильевна. И больше, кроме этого, ничем другим не занимались?

Глухонемой. Больше ничем.

Анна Васильевна. Вот ужас-то! (*Смеется*). Неужели пять лет?

Глухонемой. Пять.

Анна Васильевна. Вас надо бы сослать на принудительные работы. (*Смеется*). Кавалер де Грие на принудительных работах.

Глухонемой. Как вы изменились, боже мой!

Анна Васильевна (радостно). Честное слово?

Глухонемой. Вы, кажется, довольны этим?

Анна Васильевна. Ужасно! Вы знали меня кисейной барышней, а теперь я человек. Каждый был бы доволен.

Глухонемой. Вас тоже переменяло это ужасное время. Вы были настоящим человеком, а теперь вы каменный человек, неспособный любить, неспособный мечтать; вам бы только с портфелем бегать. И вас я мог любить столько лет!

Анна Васильевна. Вы, кажется, начинаете злиться. Это меня радует. Хороший признак... Значит, вы не безнадежны. Только злиться, дорогой Борис Георгиевич, вы должны на самого себя. Вы проспали пять лет, пять чудных лет, которые стоят двух жизней в другой стране. Пять лет, напоенных таким ветром, какой бывает только в поле. Ветер, идущий издалека, свежий, бодрый ветер, которого ждешь, как поезда с любимым на вокзале; ждешь — и дожидаться не можешь... А вы пять лет продавали открытки, валяли дурака и мечтали о жеманной дуре.⁴⁷⁾

Это своеобразное и неожиданное решение было результатом нового отношения к действительности, нового понимания любви и всей деятельности человека, вытекающей из этого прекрасного чувства. Это было результатом процесса, происходящего в сфере новых взаимоотношений между людьми, что и удалось драматургу заметить и ярко выразить в своем произведении.

Что касается комедийности произведения, то в нем рассыпаны отдельные смешные зарисовки, сценки. Встречается чередование драматических и комедийных тонов, комические и драматические повороты действия. Но комедийность не является структурно-образующим началом пьесы, ее точным жанровым признаком. На общий колорит пьесы подействовало следующее обстоятельство: спор, борьба в рамках комедийного жанра пережитков, старых чувств с новыми, с укрепляющимися новыми жизненными явлениями, требовала резких сатирических штрихов или большого накала иронии в изображении старого. У Финна ирония присутствовала. Но она была смягчена легким налетом какой-то грусти, создававшей лирическую атмосферу комедии. Там, где возникает грусть, хотя и невольная, с трудом даются краски резкого осуждения.

Чувство неудовлетворенности оставляет и решение главной лирической темы: связь мечты, романтики с действительностью. Она осталась в пьесе незавершенной. Ведь важно было показать, что эпоха строительства социализма вовсе не является жертвенной, она имеет свою красоту, вырастающую из многогранной деятельности людей, она имеет свой лиризм, глубокий, но не показной, а создаваемый новым коллективным сообществом на основе разумной, свободной и справедливой гуманности. Но романтика новой красоты человеческих взаимоотношений в пьесе отсутствует. Это помешало Финну создать советскую лирическую комедию. Он в своем „Вздоре“ только нащупывал плацдарм для нее.

То, что не удалось Финну, удалось В. Киршону в „Чудесном сплаве“

⁴⁷⁾ К. Финн, „Вздор“. Красная новь 11 (1933) 69.

именно потому, что здесь в центре его внимания — созидающие мотивы, радостная жизнь советского человека, новые человеческие качества.

В феврале 1933 года Совет народных комиссаров Союза ССР „в целях создания высокохудожественных театральных пьес, могущих содействовать просвещению масс в духе социализма“⁴⁸⁾ объявил конкурс на создание лучших пьес. Первая премия не была присуждена. Вторую — разделили пьесы „Гибель эскадры“ А. Корнейчука и „Чудесный сплав“, комедия талантливого советского драматурга Владимира Михайловича Киршона (1902—1938). Жюри конкурса, резюмируя итоги, писало о ней: „«Чудесный сплав» Киршона — комедия, в основе которой лежит борьба за чрезвычайно важное изобретение авиационной промышленности. Используя этот материал, и построив на нем интересный сюжет, автор, не задаваясь большой проблематикой, сумел показать целую галерею типов нашей молодежи. Образы, выведенные Киршоном, чрезвычайно мягки, лиричны. Пьеса изобилует очень веселыми комедийными положениями и написана остроумным языком. «Чудесный сплав» — комедия, пронизанная большой бодростью, оптимизмом и жизнерадостностью“⁴⁹⁾

До этого Киршон написал ряд театральных произведений — „Константин Терехин (Ржавчина) (1926), „Рельсы гудят“ (1928), „Город ветров“ (1929), „Хлеб“ (1930), „Суд“ (1932). Но „Чудесный сплав“ (1933) был его первым опытом в области комедийного жанра. В. Киршон, как зоркий наблюдатель театральной жизни и активный ее деятель (один из теоретиков советской драматургии) тонко чувствовал движение драматического жанра, тенденции его развития, и потребности массового зрителя, нуждающегося в здоровом, бодром, жизнерадостном смехе.

„Чудесный сплав“ является заметным свидетельством успешного овладения комедией настоящей советской темой. В пьесе прославлены трудовые порывы, искания, опозитизирована дружба, воспета любовь. Отражено все, что составляет жизнь молодых людей в товарищеском коллективе. Вместе с лирической комедией украинского драматурга И. Микитенко „Девушки нашей страны“ (1932), обошедшей театры Союза, „Чудесный сплав“, вновь со времен ромашовского „Конца Криворыльска“, в ярком, сердечном и любовном изображении утверждал на сцене кипучую, шумную комсомольскую молодость.

Сюжетная канва „Чудесного сплава“ несложная: бригада молодых способных инженеро-комсомольцев института авиационной промышленности работает над созданием нового высококачественного, сверхлегкого и прочного сплава (бериллия и магния). Ведется напряженная, кропотливая работа. Будни коллектива всецело поглощены опытами. Но в редкие часы отдыха члены бригады умеют быть по-настоящему веселыми, они полны задора, порою даже несколько озорны (Петя Горемыкин). Свойства, приобретенные в дружной работе — энтузиазм, хорошие чуткие чувства товарищества — переносят они и в свою личную жизнь. В процессе работы формируются характеры героев: они растут как ученые и как люди, обогащая свой внутренний облик. Поэтому успех коллектива — создание нового сплава — не воспринимается в пьесе лишь как голый технический успех; он умножен красотой взаимоотношений героев комедии, победами, завоеванными в борьбе за друга, за его совершенствование как человека. Это оно — молодое советское поколение является тем чудесным сплавом, который плавится в дерзающей, героической стране Советов.

В комедии имеется ряд прекрасных сцен, тонко раскрывающих качество новых, постепенно складывающихся взаимоотношений советских людей. К ним

⁴⁸⁾ Об организации среди писателей СССР конкурса на лучшие пьесы. Постановление Совета Народных комиссаров Союза ССР. Советское искусство, 1933, № 9, 20/2, стр. 4.

⁴⁹⁾ Конкурс на лучшую пьесу. Литературная газета, 1934, № 42, 6/4, стр. 1.

принадлежит сцена с уборщицей института Настей, любовные свидания и объяснения руководителя бригады Гоши с химичкой Наташей, научного работника Двали с уборщицей Тоней, сцены, рисующие отношение директора института к бригаде, и др. — Настя уезжает на курорт и передает свои дела. Это уже не старый, запуганный человек, гнуший безропотно спину, а горделивая хозяйка, передающая вместе с инвентарем и заботу о сотрудниках и ответственность за порядок в институте: „Ну, иди сюда, Наташа, я тебе дела передам, — говорит она новой химичке, которую принимает за уборщицу. — Проникнись вниманием. Понимаешь, на какое дело идешь? Думай. Прежде всего, в какое учреждение ты пришла? (Наташа хочет что-то сказать.) Ты молчи, я сама буду говорить. В научное. Значит, кто ты есть теперь? Как и я, научная сотрудница. Определенно. Чем будешь вестать? Как и я, лабораторией. Что в ней делают? Опыты. Стало быть, ты и есть опытная уборщица. Вот твоя квалификация...“⁸⁰) — Таким образом, в теплой, шутливой форме раскрывает Киршон так непохожий на традиционный в литературе образ — образ уборщицы.

Эту прекрасную тему простого трудящегося человека продолжил Киршон в образе молодой девушки уборщицы Тони, которая „как родилась“, так все в этой области“ работала, у которой и „мать той же специальности“. Но Тоне предстоит уже новое будущее. Она живет в советское время. Она уже хочет жить по-другому. Тоня готовится к поступлению на рабфак, ей помогает молодой инженер Двали, влюбленный в нее по уши. Но она не мечтает стать той „инженершей“, какой ей предлагает быть Двали. Она избирает свой путь, путь многих тысяч молодых рабочих, стремящихся к овладению вершинами науки, техники и культуры. Нет ничего удивительного в том, что по недоразумению Тоню приняли сначала за нового научного сотрудника, а Наташу за новую уборщицу. Это недоразумение, породившее ряд комических эпизодов, мотивировано характером новой эпохи, преимуществами социалистического общества.

Постепенно создает Киршон картину новых человеческих отношений, основанных на взаимной дружбе, заботе о человеке, ответственности за него и его жизнь. Он рисует картину ростков нового советского быта, новой, социалистической этики. Не само изобретение, или любовь Гоши к Наташе, Двали к Тоне является темой комедии — а прекрасные, человеческие, по-настоящему социалистические взаимоотношения. Это удачная сторона „Чудесного сплава“, его главное достоинство.

Подобная же жизнерадостная атмосфера царила и в возникшей раньше „Чудесного сплава“ комедии „Девушки нашей страны“ (1932—1933). В ней украинский драматург И. Микитенко (1897—1937) разведывал почву для создания лирической комедии на материале социалистического строительства (Днепростроя).

На примере бригады бетонщиц, жизнерадостных, веселых девушек воспел Микитенко молодых строителей социализма. Это замечательные девушки, которые пробивают дорогу к созданию своей женской бригады, которые умеют не хуже мужчин класть бетон, напряженно работать под дождем, бороться за чистоту своих комсомольских рядов, выращивать в себе новые качества молодого советского поколения.

⁸⁰) Владимир Киршон, „Избранное“. Гос. изд. Художественная литература, М. 1958, стр. 338.

Понятно, что Киршон стремится дать „своих“, людей преданных социализму, для которых уже давно решен вопрос с кем идти, как, и во имя чего работать. Его герои, как и герои „Вздора“, решают общественно-этические проблемы. Но им чужда позиция созерцателей, и их недостатки не изъяны мировоззрения, а отдельные, вполне преодолимые недостатки характера. И в этом отношении Киршон идет дальше К. Финна.

Но все же в комедии В. Киршона не вполне удовлетворяет ее конфликтное ядро, конфликтная сторона. Пьесе не хватает динамичной, острой, занимательной комедийно-драматической борьбы.

С самого начала пьесы завязался спор — об отношениях личности и коллектива. Этот спор, вместе с тонко поданным треугольником отношений Гоша—Наташа—Олег, образующим занимательную интригу, составляет ядро комедии. Олег отказывается работать вместе с бригадой, защищает свои права на индивидуалистический метод работы над изобретением, считает, что „бригада — объединение слабых. Объединяются потому, что каждый ничего не стоит в отдельности“.⁵¹⁾ Столкновение обоих начал, индивидуалистического и коллективистского, нуждалось в драматическом напряжении. В комедии же разрешение спора было несколько облегченным.

Здесь давала о себе знать такая же упрощенность, какая была свойственна и комедии В. Соловьева „Личная жизнь“, также посвященной отношениям индивидуума и коллектива.⁵²⁾ Только в комедии Соловьева из соревнования бригады комсомольцев и инженера-одиночки победителем вышел последний, хотя у него не было благоприятных исследовательских условий, а бригада имела все необходимое. Соловьев хочет сказать, что такой коллектив — фикция, это малоквалифицированные, неспособные, бездарные люди, выдвинутые на первое место по конъюнктурным соображениям.⁵³⁾

И та, и другая комедия грешили прямолинейностью в постановке важного вопроса об отношении личности и коллектива в творчестве. Олег со своим индивидуализмом и эгоизмом нужен был Киршону для того, чтобы ярче выступила красота коллективизма, поэзия товарищества, дружбы коллектива, объединенного общим делом, общими творческими интересами. Но Киршон не нашел для этой фигуры тех красок, которые сделали бы ее художественно достоверной. Для комедийного героя, каким Олег мог бы стать в подобной пьесе, он слишком серьезен. Сгущение в его образе отрицательных черт (крайнего индивидуализма, болезненной мнительности и явного эгоизма) было лишено комедийного заострения, образ претендовал на сохранение психологического правдоподобия характера. Однако на роль характера, обрисованного серьезно, он тоже не подходил. Как „серьезный“ герой, которому суждено было потерпеть поражение, он должен был бы быть втянутым в какие-то серьезные драматические коллизии, но для них не было места в пьесе. Поражение Олега достигается просто: на реке опрокинулась лодка, в которой он находился. И так как он не умеет плавать, он тонет. Товарищи, от которых он отворачивался, спасают ему жизнь. Впрочем, одиночество его уже и до этого начинало тяготить. И вот он возвращается в коллектив. Индивидуализм побежден.

⁵¹⁾ Там же, стр. 335.

⁵²⁾ Впервые пьеса была поставлена Московским Театром Революции в 1934 году.

⁵³⁾ Эту сторону пьесы убедительно осветил в статье *О личной жизни вообще и о „Личной жизни“ Влад. Соловьева в частности* театральный критик В. Млечин. См. Театр и драматургия 8 (1934) 37—38.

Таким образом, фигура Олега это скорее персонифицированная идея — анти-тезис по отношению к идее, выраженной образом дружного молодежного коллектива.

Следует, однако, оговориться, что данная проблема не являлась для Киршона ведущей. Раскрытие прекрасного в советском человеке, воспевание обаятельной молодежи, создание атмосферы радости, веселья и настоящей, крепкой дружбы явилось для него главной задачей, и в ее решении автору сопутствовал несомненный успех.

Пьесу „*Девушки нашей страны*“ И. Микитенко строил на явлении родственного характера. Он сосредоточил внимание на переделке человека, на избавлении сознания людей от пережитков капитализма, самолюбия, тщеславия, ревности, тянувших назад к старому миру. Речь идет о борьбе с „людьми с того берега“ за комсомольца, потерявшего классовую гордость (мотив „любви к чужой“, широко бытующий в литературе второй половины 20-х годов). Борьба за нового социалистического человека, сбрасывающего с себя пережитки и предрассудки, воплощена в двух образах: бригадира Шметелюка, сбившегося с комсомольского пути, попавшего под чужое влияние, и Миколы Пронашки, настоящего советского человека, сумевшего в борьбе за человека своего класса преодолеть чувство самолюбия и ревности, подчинить свои личные интересы интересам коллектива. Эволюция характера Шметелюка, перелом в его сознании в комедии недостаточно мотивированы. То есть, завоеванное товарищами возвращение Шметелюка в строй не имеет того драматически убеждающего воздействия, которое должна была нести пьеса, проникнутая пафосом жизнеутверждения. Но все же эта линия была гораздо глубже разработана Микитенко, чем Киршоном. И напрасными были попытки всячески возвеличить „*Чудесный сплав*“ в ущерб „*Девушек нашей страны*“. Некоторые критики создавали „*Чудесному сплаву*“ искусственную славу, всячески захваливали его: „В сравнении с пьесой Микитенко, — писал критик В. Голубов, — сусально и нарочито приукрашено изображавшей комсомольцев, комедия Киршона с ее жизненной правдивостью представляет значительное продвижение вперед на пути создания новой советской комедии“.⁵⁴)

Такое противопоставление не обосновано. Гораздо важнее уяснить, что и комедия Киршона, и комедия Микитенко отражают некоторые общие тенденции, характерные для советской комедии начала 30-х годов: комедийная территория предоставлена в полное распоряжение положительных героев, в среде которых могут оказаться персонажи, наделенные недостатками, зараженные пережитками старого, но способные их преодолеть с помощью коллектива. В этих комедиях смех не убивает, а исправляет, „очищает“, помогает человеку подняться на более высокую ступень.

„*Ridendo castigat mores*“ (смеясь, бичует нравы), этот девиз классической комедии — формула франко-латинского поэта XVII века Сантеля — приобретает злободневный, свежий оттенок. Смехом, теплым юмором порицая недостатки и пережитки старого, советская комедия помогала укреплять здоровые начала взаимоотношений советских людей.

В этих особенностях комедии тех лет, бесспорно, отражались процессы, протекающие в самой жизни. Ведь партия побуждала убеждать человека,

⁵⁴) В. Голубов, *Оптимистическая комедия*. Спектакль в Московском Трам. Советское искусство, 1934, № 25, 29/5, стр. 2.

терпеливо воспитывать, добиваться преобразования, изменения его мышления и поведения. В этом нашел свое выражение принцип коллективного перевоспитания человека старого мира.

Но закономерно встает вопрос, насколько сумела комедийная литература идейно и художественно убедительно запечатлеть эти процессы, происходящие в сфере человеческой психологии, характеров и т. д. Рассматриваемые комедии привлекательны атмосферой жизнерадостности, молодости, любовно-комедийным изображением положительных героев, вместе с тем, конфликт в них — самое слабое место. Именно здесь более всего давали знать о себе надуманность и схематичность. Дело было, конечно, не в том, что всегда благополучен финал. Мирный исход сценической борьбы положительного и отрицательного начала закономерен: само общество имеет достаточно сил и авторитета, чтобы образумить героя, ибо герой не считается потерянным, неисправимым человеком. Недостаток проявлялся в ослаблении сценической борьбы, в ее смягчении и притуплении, в стирании трудностей и противоречий происходящего, в уклонении от обострившихся споров.

В свою очередь, это толкало к анекдотизму, к иллюстративности. Особенно заметно это в „Чудесном сплаве“. В стремлении оживить положительных героев, сделать их привлекательными, Киршон обильно насытил текст остроумиями, шутками. „Спортивный“ дивертисмент „Чудесного сплава“ (почти весь второй акт) продиктован желанием показать бодрое жизнеощущение советской молодежи. И он подменил собой комедийное действие. Демонстрация положительного, в которой многие критики (например, Ю. Юзовский) видели назначение новой комедии, вне острого конфликта, не могла не вести к иллюстративности.

Завоевание комедийной территории положительным героем, исключение из комедии критической линии, а, следовательно, и напряженных конфликтов, принесло с собой новую проблему: при наличии в комедии преимущественно положительных героев (в крайнем случае наделенных переживаниями, от которых они легко избавляются), между которыми не существует острых конфликтов, новые права получает *интрига*, как особый способ изображения отношений между героями в сценическом действии.

Примером может служить комедия С. Амаглобели „Хорошая жизнь“ (поставленная в 1934 году в МХТ II).⁵⁵⁾

Действие комедии разворачивается в среде архитекторов. Создаются новые проекты, обсуждаются направления в архитектуре, новые стили, возникают о них споры. Их многообещающее развитие, однако, автор резко оборвал. Некому и не с кем было остро, принципиально сталкиваться. Дело в том, что в пьесе фигурирует галерея исключительно положительных героев. Отрицательных персонажей, присутствие которых могло бы нарушить праздничную атмосферу пьесы, автор оставил за пределами сцены, откуда их голос доносится как отдаленное эхо. Сценическую борьбу заменила интрига, в основе которой — недоразумение, ошибочно понятая записка. Молодой ассистент Ира оставляет своему начальнику Федору Орлову записку, в которой речь идет о запланированной лекции об аборте. Записка попадает в руки жены Орлова Ольги и вызывает у нее подозрения в измене мужа. Записка была составлена так, что могли возникнуть подобные подозрения. Ольга мучается, так же, как и по-

⁵⁵⁾ См. Театр и драматургия 11—12 (1934) 51—57.

священный в тайну критик Мартын, влюбленный в свою очередь в Иру. Таким образом возникла сеть недоразумений, исчерпывающих сюжет пьесы. Вдобавок, с неба свалившаяся „vis maior“ под занавес разрешила спор архитекторов (снятый с поста Орлов был оправдан, противники разгромлены) и завершила благополучную развязку.

Старая интрига, совершенно неспособная передать атмосферу новой жизни и живую мысль, свидетельствовала о неспособности автора добиться оптимистического звучания пьесы вне борьбы характеров, создать на фоне бесконфликтности занимательное комедийно-драматическое действие.

В соответствии с этими новыми тенденциями в драматургической практике возникли теоретические споры о „драматургии характеров“ и „драматургии положений“ (на втором пленуме Оргкомитета ССП СССР в феврале 1933 года). Споры выявили искусственность подобного деления и оно было подвергнуто справедливой критике. Такую критику пришлось выслушать А. Файко, который советовал учиться построению пьесы у Скриба.⁵⁶⁾ Но аналогичную точку зрения выдвигал и О. Литовский, провозглашая, что „нам в первую очередь, конечно, нужны также советские Скрибы, Дюмы, Найденовы, Сумбатовы“.⁵⁷⁾

Некоторые критики, несмотря на все свои оговорки, в решении этого вопроса скатывались к формализму. Театральный критик Р. Пикель в одной из своих статей прямо рекомендовал советским драматургам позаимствовать у *комедии положений* — „интригу и комедийную обрисовку положительных героев“.⁵⁸⁾

Лирическую комедию с положительными героями знала мировая комедиография. В лирико-комедийном жанре, утвержденном когда-то Менандром, написал ряд произведений Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон („Громкая тайна“, „Дама Кобольд“), Гольдони и др. Она прежде всего выявляла комизм положений. Как раз комичное положение — *интрига* (обыкновенно любовная), основанная зачастую на игре слепого случая, является в этом типе комедии стержнем драматической фабулы, завязывает и развязывает сценическое действие. В лучших образцах творчества классиков она служила убедительному раскрытию характеров. Но с другой стороны, в некоторых произведениях интрига порою приобретала самодовлеющий характер, оставляя не раскрытой психологическую сущность сценических образов. Поэтому возникающая в 30-е годы лирическая комедия должна была избегать самоцельной интриги с тем, чтобы сохранять социальную направленность и идейную насыщенность, продолжая в этом смысле традицию создания характеров, свойственную лирической комедии классиков. При этом лирическая комедия 30-х годов не повторяла пройденный путь, а обрабатывала новые формы интриги, соответствующие новым жизненным обстоятельствам.

Сам по себе факт возникновения советской лирической комедии с ее ориентацией на изображение преимущественно положительных персонажей, положительной среды, явился бесспорным вкладом в советскую драматургию. В этом сказалось вполне понятное увлечение прогрессивными сторонами действительности, которое нельзя не оценить как общую положительную

⁵⁶⁾ См. А. Файко, *О жанре. Советский театр* 2—3 (1933) 18—19.

⁵⁷⁾ О. Литовский, *На „проходные“ темы. Советское искусство*, 1933, № 36, 8/8, стр. 2.

⁵⁸⁾ Р. Пикель, *Проблемы советской комедии*. В сб. *Драматургия*. М. 1933, стр. 228.

тенденцию развития искусства того времени. Драматурги сумели увидеть новое, были им воодушевлены, и сумели воплотить его.

Но вместе с тем, — а в этом как раз проявляется диалектика развития искусства, — новое художественное завоевание, умножающее жанровое богатство драматургии, таило в себе опасность, которая впоследствии стала фактом и привела к возникновению пресловутой „теории бесконфликтности“. Она имела видимость обоснования: будто на базе возникающих в эту эпоху неантагонистических общественных отношений (в эпоху первой и второй пятилеток происходил процесс ликвидации остатков эксплуататорских классов) не могут возникать непримиримые конфликты, столкновения. На самом же деле на основе неантагонистических общественных отношений могут возникать и возникали между людьми, в разных сферах жизни — непримиримые противоречия, сражения, конфликты, зачастую предвосхищавшие не мирный исход действия. На почве преодоления капиталистических пережитков в сознании людей, превращения их в активных строителей социализма могли возникать и возникали разнообразнейшие проблемы, конфликты, какие умеет создавать только сама жизнь. Борьба противоположностей между передовыми и отсталыми элементами в среде рабочих, крестьян и интеллигенции, борьба со старым, в которой новое всегда прокладывает себе дорогу вперед — остается основой драматического действия. Без нее не может существовать драма. На это тогда обращал внимание Луначарский: „... пьеса может быть идеалистической или материалистической, но ей неизбежно присуща диалектика — развитие через борьбу противоречий. Пьесы, в которых нет развития, в которых нет столкновения противоречий, — просто очень плохие пьесы. Если такая пьеса нравится, то это не потому, что она — хорошая драма, может быть, это очень хорошее лирическое произведение“.⁵⁹⁾

Глубоко сомнительным и неверным является утверждение будто в условиях социализма неантагонистические противоречия ликвидируются примирением. На самом деле они также разрешаются в непримиримой борьбе.

Дело в том, что драматурги-комедиографы и критики, которые начали стирать, хотя и несознательно, трудности жизненного процесса, смягчать художественно воспроизведенные конфликты и противоречия действительности, упустили, до известной степени (несмотря на определенные успехи в трактовке лирической темы), основную черту социалистического реализма, который понимает действительность как развитие, как непрерывное движение, создаваемое острой борьбой противоположностей.

Конфликты новой драмы, по мнению Ю. Юзовского, проистекают „... из соревнования воли, ума, таланта, характера и не ведут к гибели и поражению одного за счет другого. Тут, так сказать, выигрывают оба, хотя будет страдать один из них, но и это не есть страдание от вражды другого, а я бы сказал от дружбы. Конечно, это трудная задача, потому что в известном смысле это совершенно новая задача, но она в той же степени благородная, как и трудная, и столь же заманчивая“.⁶⁰⁾ Таким же образом трактовал проблему, например, украинский критик С. Щупак, усматривающий характерное отличие

⁵⁹⁾ А. Луначарский, *Социалистический реализм. Советский театр 2—3 (1933) 6.*

⁶⁰⁾ Ю. Юзовский, *Освобожденный Прометей. Литературный критик 10 (1934) 124.*

новой советской комедии в том, что „драматическая коллизия строится не на конфликте, а на взаимном соревновании и солидарности“.⁶¹⁾

При этом критики вносили поправку в аристотелевское определение комедии, считая, что героями советской комедии „являются не худшие, а лучшие люди“.⁶²⁾ Но „лучшие“ оказывались единственными, ими, в сущности, исчерпывался типаж комедии.⁶³⁾

Подобная система рассуждений критиков, стоило ей приобрести характер канона, превращалась в ошибочную и ложную теорию.

В книге „О советской комедии“ В. Фролов пишет, что „теория затухания конфликтов в драме и комедии имеет свою давнюю историю. О бесконфликтном развитии драматических произведений твердили рапповские упрощенцы, формалисты в теории комедии, эстеты, не признающие общественного содержания и идейности искусства“.⁶⁴⁾ И дальнейший ход рассуждений создает впечатление, что чуть ли ни В. Гусев и М. Гус повинны в возникновении накануне войны бесконфликтности в драматургии.

На самом деле положение обстояло сложнее. И В. Гусев и М. Гус, и Юзовский, и Киришон и многие другие, в творческой практике и в критике содействуя возникновению и развитию новой, лирической комедии, улавливали потребность жизни, на которую должно было откликнуться искусство. Поддержка ими реально развивающихся тенденций в советской комедии была понятной и необходимой. Слабость их состояла лишь в том, что они не улавливали здесь опасных симптомов и некоторыми своими формулировками объективно даже поддерживали эти симптомы.

Статья М. Гуса „Современные коллизии“ содержала ряд верных наблюдений и заключений. Спорность его положений начиналась там, где он пытался выдать за ведущие и наиболее типичные для данной эпохи так называемые „коллизии деяния“: „Природа этих коллизий в том, — пояснял он, — что в них борьба идет между новым и еще более новым. Они выражают осуществимость и осуществление безграничного и неостановимого поступательного движения, отныне не стесняемого никакими общественными путями“.⁶⁵⁾ Отсюда всего шаг до оправдания бесконфликтности.

Именно в первой половине 30-х годов появляется странный и нелепый термин „положительная комедия“⁶⁶⁾ (подразумевалась комедия без отрицательных персонажей), впрочем, не прекративший свое существование и в 50-е годы.⁶⁷⁾

Против этой тенденции комедии резко выступил старый драматург К. Тренев. „Особенно нужно сказать это о таких попытках, — писал он в своем раздумье после съезда писателей, — как, например, создание комедии без

⁶¹⁾ С. Шупак, *Заметки о творческих задачах драматургии*. Литературный критик 7—8 (1934) 101.

⁶²⁾ Ю. Юзовский, *Освобожденный Прометей*. Литературный критик 10 (1934) 125.

⁶³⁾ Впрочем, рецидив подобного понимания появился и в послевоенный период. Тезис Б. Ромашова: „Трудно возражать против того, что в центре советской комедии должен стоять положительный герой...“ — это по существу та же концепция (Б. Ромашов, *Драматург и театр*. М. 1953, стр. 102).

⁶⁴⁾ В. Фролов, *О советской комедии*. Искусство, М. 1954, стр. 270—271.

⁶⁵⁾ М. Гус, *Современные коллизии*. (Постановка проблемы.) Театр 12 (1940) 93.

⁶⁶⁾ См. С. Цимбал, *Вражда между замыслом и умением*. Рабочий и театр 32 (1934) 10—11.

⁶⁷⁾ См., например, статью В. Фролова, *Общественное назначение Театра Сатиры*. Театр 1 (1950) 28.

отрицательных типов, задача, сама по себе пахнувшая примиренческим разрушением в литературе и низводящая наиболее боевой род драматургии к стилю беззубо умиленного жанра, создание бонбоньерки со сладостями для юношей. И досаднее, если не трагичнее всего, что такие «комедии», будучи не только реставраторством старых развлекательно-успокоительных водевилей, но подчас их перелицовкой, выдаются за новое слово⁶⁸⁾

К. Тренев, говоря о возникших перед драматургами задачах „небывалой заманчивости и красоты“, в то же время указывал и на „небывалую трудность“ их художественного воплощения. В комедиях с исключительно положительными героями культивируется обедненное, упрощенное видение жизни. Тренев считал это „чрезвычайно поверхностным решением вопросов“.

Трудно согласиться, однако, с Е. Сурковым, который воспринимает „теории“ положительной комедии как результат обывательского подхода к жизненным явлениям.⁶⁹⁾ Эти „теории“ возникали, прежде всего, на основе обобщения особенностей заново родившейся лирической комедии.

Именно такова почва воззрений Ю. Юзовского, который стремился уловить характер жанровой природы в лирической комедии. Считая задачами комедии — „борьбу с пережитками“ и „демонстрацию положительных качеств“, Юзовский выделяет, однако, вторую, чтобы, как он писал, „открыть некую перспективу, создаваемую нашим движением к бесклассовому обществу, чтобы нам видеть эти новые отношения и в них искать опору, а не цепляться за старые“.⁷⁰⁾ Хотя он и подчеркивает, что в жизни обе задачи переплетены, все же упор он делает на вторую. Более того, он даже усомнился в будущем такого смеха, который возникает вследствие осмеяния явления. Такому смеху он предвещал гибель, переключаясь в этом явно с И. Нусиновым. „Мы не собираемся уничтожить «наших», — писал Юзовский, — мы относимся к ним с дружеской насмешкой, мы вскрываем их недостатки, но они остаются лучшими. Однако, если смех служит только для худших или для лучших, но именно в той области, в какой они еще худшие, то приходишь к выводу, что смех связан с недостатками, и что с их изживанием смех начнет отмирать“.⁷¹⁾ (Разрядка моя — М. М.)

Смех, который связан с осмеянием недостатков, пережитков, всего, что в человеке недостойно его самого, т. е. критически настроенный смех, способствующий совершенствованию человека, явно не находил себе места в воззрениях Юзовского; ибо он за комедию, „где действуют именно лучшие, где действуют герои, и именно через комедию они утверждаются как герои, что именно комедия дает их такими, как они есть, т. е. лучшими“.⁷²⁾

Механическое понимание критиком утверждающего начала советской комедии как результата односторонней „демонстрации положительных качеств“, т. е. демонстрации „лучшего“, проявилось и в том, что Юзовский считал источником новой комедии: „Смех, как удовлетворение от работы, смех, как ощущение полноценности жизни, смех, как субъективное выражение чувства достигнутой цели, успеха. Говорят: «живо дело закипело и поспело в полчаса».

⁶⁸⁾ К. Тренев, *Перед заманчивыми задачами*. Театр и драматургия 11—12 (1934) 10.

⁶⁹⁾ Е. Сурков, *К. А. Тренев*. М. 1955, стр. 296.

⁷⁰⁾ Ю. Юзовский, *Освобожденный Прометей*. Литературный критик 10 (1934) 125.

⁷¹⁾ Там же.

⁷²⁾ Там же.

Это выражение радости и удовлетворения от работы. И вот сама эта работа в одиночку, или в бригаде, на заводе, в коллективе, потому что она приятна, как труд, как процесс преодоления материала, и потому что она ведется коллективно или для коллектива, вызывает, настраивает на улыбку, шутку, остроту. И вот здесь надо видеть источник комедии⁷³⁾

Значит — не преодоление противоречий жизни, не борьба, как форма общественного движения, не смех, как симптом и выражение достигнутой победы, а голое созерцание положительного явления, его „демонстрация“ объявлялась признаком советской комедии.

Именно эту форму комедии, где смех „не дисквалифицирует «лучшего» в «худшего», а утверждает его на пьедестале «лучшего»“ (при этом не принимается во внимание, что смех может поднимать „худшего“ в „лучшего“) Ю. Юзовский выдавал за продолжение „подлинно народного творчества, предшествовавшего появлению классической комедии“.

Нельзя отрицать, что в суждениях Юзовского был ряд интересных наблюдений, тонко подмечающих особые черты новой драматургии. Но это все же была ориентация на одностороннее беспроblemное изображение жизни в противовес необходимости широкого кадра, синтетической подачи правдивой картины действительности в перспективе ее движения.

Это уже была почти законченная концепция, которая навязывала искусству нормативность.

Подобные „теории“ зазвучали и с трибуны первого съезда советских писателей. Так, В. Кирпотин ввел довольно произвольное, искусственное деление задач комедии — „убивать смехом“ врагов и „исправлять смехом недостатки в среде трудящихся“⁷⁴⁾ Развивая этот тезис, В. Киришон в своем содокладе „За социалистический реализм в драматургии“ усматривал новый характер советской комедии в том, что она возникла в противовес комедии, которая строилась на высмеивании отрицательных героев, которая орудием сатиры, смеха бичевала отрицательное. „Даже так называемая «развлекательная» комедия также строилась на высмеивании отдельных человеческих слабостей, — отмечал В. Киришон. — В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же, как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы“⁷⁵⁾

Киришон допускает, что есть еще место для бичующей сатиры, потому что встречаются в жизни уродливые явления, капиталистические пережитки и прочее, „но смех победителей, — подчеркивает он, — смех, освежающий как утренний зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене“⁷⁶⁾

Конечно, сама мысль о комедии, согретой доброжелательным, радостным смехом по отношению к людям, рожденным революцией и самоотверженно строящим новое социалистическое сообщество, т. е. положительным силам,

⁷³⁾ Там же, стр. 126.

⁷⁴⁾ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей* (Стенографический отчет). Гос. изд. Художественная литература, М. 1934, стр. 380.

⁷⁵⁾ Там же, стр. 403.

⁷⁶⁾ Там же.

была бесспорно правильной, и дала свои результаты на практике. Ведь такой смех, бьющий ключом радости бытия, нового социалистического мироощущения, смех, ободряющий людей, звучал по всей стране.

Но неправильным и глубоко неверным явилось выдвижение на первый план комедии свободной от оценочного критерия, самокритичности, от критически-эмоционального отношения к явлению, противоречащему идеалу, норме.

Критики и драматурги, о которых шла речь, ориентировали комедию на смех, исключаящий движение вперед, развитие, на юмор, лишенный его истинного назначения в качестве оружия в борьбе за улучшение жизни. А ведь „в глубоком юморе живет дух сопротивления, он располагает к активности, к борьбе“.⁷⁷⁾

Тенденции облегченного изображения жизни, безобидные и слабо различимые на первый взгляд, имели серьезные последствия, отрицательно сказавшиеся на судьбах комедии позднее, уже во второй половине 30-х годов.

*

Небезынтересно, что в период подъема народного веселья, радости, обусловленных достижениями страны, в литературоведении появляются странные рассуждения по поводу юмора. Рассматриваемая концепция, лишаящая юмор его критической основы, своеобразно продолжала бытующие в литературоведении тенденции — вообще исключить юмор из советской литературы.

Как к сатире, о чем речь будет позднее, так и к юмору совершенно скептически относился литературовед И. М. Нусинов. „Если сатира займет в пролетарской литературе третьестепенное место, — писал он в статье, посвященной анализу жанров в пролетарской литературе, — то и юмор, как литературная категория, социально чуждая пролетариату, не может претендовать на особое значение“.⁷⁸⁾

Принимая значение юмора в пролетарской литературе, Нусинов предостерегал от преувеличения перспектив сатиры и юмора. Юмор он допускал „как средство осмеяния слабости в собственных рядах“, т. е. в рядах рабочего класса „лишь в том случае, если эти слабости результат случайных неслаженностей в самой пролетарской машине“. Для И. М. Нусинова сатира и юмор — отжившие категории. Их роль, по его мнению, „с каждой новой победой пролетариата будет все уменьшаться. Пролетарская литература не создаст классиков сатиры и юмора“, — заявлял авторитетно И. Нусинов.⁷⁹⁾

Юмор он готов был рассматривать лишь как форму самозащиты отмирающего, уходящего мира перед миром новым. В нем он видел прежде всего обывательское самоутешение. „Юморист оплакивает распад родного мира, погибающего под ударами нового, с которым он только примирится, — писал Нусинов. — Социальная функция юмора — помочь родному, распадающемуся классу приспособиться к новым условиям жизни, диктуемым новой побеждающей социальной формацией“.⁸⁰⁾ Эта вульгарно-социологическая по своему

⁷⁷⁾ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. Советский писатель, М. 1957, стр. 196.

⁷⁸⁾ И. Нусинов, *Вопросы жанра в пролетарской литературе*. Литература и искусство 2—3 (1931) 41.

⁷⁹⁾ Там же, стр. 43.

⁸⁰⁾ Там же, стр. 41.

Подобные воззрения, разоружающие юмор, встречались уже в некоторых научных трактатах

существо точка зрения сближала Нусинова с ярким противником сатирического искусства В. Блюмом.

Нусинов шел в своих теориях от отвлеченных, схоластических построений. А. В. Луначарский, не раз уделяющий данным проблемам свое пытлиное внимание, шел от самой жизни, доказывающей бесплодность нусиновских суждений. Луначарский тонко чувствовал новые задачи, вставшие перед комедийным искусством, осознал потребность эпохи в смехе. Он дал ясный ответ на попытки указать пролетариату в юморе.

Луначарский не раз высказывался о сатире и юморе, причем опровергал неправильные суждения Нусинова о чуждости юмора пролетариату.⁸¹⁾ Он рассматривал смех как серьезное оружие классовой борьбы, как „форму или признак, симптом победы“, и юмор в пролетарском обществе считал „великолепным исправителем“ человеческих недостатков у представителей тех классов и слоев, которые перевоспитывались пролетариатом: „... еще много в нашей стране уродливого и серого, делающего юмор в искусстве и в жизни полезным, — писал Луначарский. — Нужно только, чтобы он не был абстрактным, а имел конкретное, общественно-интересное задание“.⁸²⁾

А. В. Луначарский подчеркивал значение юмора в деле устранения недостатков и ошибок в обществе и „переделке людей“. Он понимал юмор как „смех смягчающий“, как „такое настроение, когда смешно и жалко того, над кем смеетесь, или хотя и смешно, но нужно понять и простить“.⁸³⁾ Но Луначарский никогда не лишал смех его социальной функции, критического характера. Что касается самого характера жанра, основанного на юморе, то Луначарский связывал его с сатирой, говорил о „ласково-сатирической комедии, отмечающей недостатки и учащей тому, как их устранить...“⁸⁴⁾

Настоящий юморист должен искать в жизни явления, требующие осмеяния. В этом отражается настоящая помощь своему народу, партии, в этом заключается здоровая неудовлетворенность, добывающая улучшения жизни, продвижения вперед: „... в истинном юморе живет и горячая любовь, веселость, страсть, дух исследования, воля к борьбе и гнев, презрение к безобразному, к реакции, вдохновленные высокими положительными стремлениями“, — пишет Я. Эльсберг, метко передавая идейное содержание юмора.⁸⁵⁾ Смех без

20-х годов. Н. Н. Сретенский, анализируя учение немецкого писателя-теоретика Жана-Поля о комическом, трактовал юмор как „смех депрессивный“, как „защитный смех“, пассивный по своему характеру. „Вслед за Жаном-Полем как один из определяющих, постоянных признаков юмора он выдвигал — „примирительность“, терпимость юмора, протекающую из равно теплого отношения юмориста ко всему окружающему, из его депрессивности, из его отказа от беспощадной и непримиримой борьбы с „единичными“ глупостями и неправдами“. Н. Н. Сретенский, *Историческое введение в поэтику комического* (Часть первая. Учение Жан-Поля о комическом). Ростов на Дону 1926, стр. 46.

⁸¹⁾ См. А. В. Луначарский, *Социалистический реализм*. В кн. А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1, Искусство, М. 1958, стр. 745. Луначарский возражал Нусинову и в предисловии к „Золотому тельнику“ и „Двенадцати стульям“ И. Ильфа и Е. Петрова. См. „Ильф и Петров“ в кн. А. В. Луначарский, *Статьи о советской литературе*. М. 1958, стр. 456.

⁸²⁾ А. Луначарский, *Кинематографическая комедия и сатира*. Пролетарское кино 9 (1931) 8.

⁸³⁾ А. В. Луначарский, *Социалистический реализм*. В кн. А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1, Искусство, М. 1958, стр. 745.

⁸⁴⁾ Там же, стр. 746.

⁸⁵⁾ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. Советский писатель, М. 1957, стр. 198.

такой гаммы чувств, без такого оценочного аспекта и активного отношения к явлениям, не мог и не может служить орудием общественного прогресса, и комедий, основанные на таком смехе, не могут не утратить своего общественного звучания.

В борьбе взглядов, дискуссиях рождалось и кристаллизовалось правильное понимание сложных вопросов теории сатиры и юмора.

Бесспорно верный, истинный путь в решении проблемы прокладывал М. Кольцов, замечательный советский журналист. Свою точку зрения он четко изложил в своем выступлении на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Он дал отпор нигилистическим тенденциям по отношению к юмору, констатируя его новый расцвет. Он отмечал, что в смехе рабочего класса, в отличие от старого, дореволюционного времени, когда в нем преобладали желчь и скорбь, раздаются новые ноты — ноты силы „преобладания, ноты сурового гнева или превосходства над противником... ..Надо совершенно не понимать нынешнюю эпоху зажиточной жизни рабочего, колхозника, техника, его желания смеяться и шутить, чтобы противодействовать новой волне юмора, которая поднимается в нашей советской литературе“.⁸⁶⁾

Он тонко постигал характер взаимоотношений сатиры и юмора в условиях советского искусства, направленных на утверждение и прославление нового советского гуманизма. „Часто говорят, что не надо смешивать сатиру и юмор, — говорил Кольцов: — Сатира и юмор, как принято считать, — разные вещи. Да, это разные вещи. Но это вещи, это явления, которые соприкасаются и незаметно переходят по качеству одно в другое. Нет сатиры без юмора. Самая бичующая, самая гневная, самая скорбная сатира должна содержать в себе хоть каплю насмешки — иначе она перестанет быть сатирой. И юмор со своей стороны всегда содержит в себе элементы сатиры: если не осуждения, то хотя бы критики того, над чем человек смеется...“⁸⁷⁾ Таким образом, мы видим, что Кольцов, подчеркивая значение юмора и сатиры для советской литературы, в то же время не изолировал обе формы, а наоборот отмечал их взаимодействие.

Наилучшим опровержением взглядов, будто пролетариату совершенно чуждо чувство юмора, была сама жизненная практика. Советский человек смеялся, жил бурной, счастливой жизнью в стране, строящей социалистическое общество. Искусство — в том числе и кино (вспомним замечательную кинокартину „Веселые ребята“ и др.) и комедия — запечатлело радость его нового бытия.

Рабочий класс отличала неутомимая жизнерадостность, присутствие духа, моральное превосходство, которое он сохранял в самых трудных обстоятельствах своей борьбы с буржуазией. „При этом борьбу они (т. е. рабочие — М. М.) большей частью ведут с юмором, который является лучшим доказательством их уверенности в своем деле и сознания собственного превосходства“, — писал Ф. Энгельс, рассматривая положение рабочего класса в условиях капитализма.⁸⁸⁾ Если в борьбе за свое освобождение, за победу над буржуазией рабочий класс не терял чувства юмора, то тем более не покидало оно его тогда, когда он стал победителем, хозяином своей судьбы.

⁸⁶⁾ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей* (Стенографический отчет). Гос. изд. Художественная литература, М. 1934, стр. 223.

⁸⁷⁾ Там же.

⁸⁸⁾ Ф. Энгельс, *Предисловие к „Крестьянской войне в Германии“* К. Маркс, Ф. Энгельс, *Избранные произведения* в двух томах. Т. 1, М. 1952, стр. 604.

Ошибочное понимание некоторыми критиками природы юмористического смеха в оптимистической лирической комедии и противопоставление его смеху критически настроенному приводило не только к неоправданному противопоставлению жанра лирической комедии комедии сатирической, но и к исключению сатирической струи из советской комедиографии первой половины 30-х годов вообще.

Хотя и признавалось, что имеется еще почва для сатирической комедии, все же значение ее прижималось. Говоря о комедиях, в которые драматурги в целях контраста вводили — в противовес отрицательным — положительных персонажей, критик В. Голубов в рецензии на спектакль „Чудесный сплав“ (в Московском Трам) одобрял, что „Киршон никого не разоблачает и ему не нужно противопоставления. Герои его комедии — это отнюдь не худшие, а лучшие «молодые люди» нашего века...“⁸⁹⁾

Проблема осложнялась тем, что комедии 20-х годов противопоставлялись комедиям начала 30-х годов, когда якобы лишь только начиналось освоение культуры смеха. „Первое десятилетие советской драматургии прошло под знаком суровой драмы и опытов сатирической комедии («Мандат», «Воздушный пирог», «Баня», «Клоп»), — писал критик И. Крути. — Только сейчас, наперекор всей нашей грустной «традиции», обязывающей «стыдиться» смешного, бежать от него, скорее переходить к трагическому, наша драматургия одновременно с штурмом высот трагедии и неустанной работой над новым качеством социалистической драмы повернулась лицом к смеху, к веселой комедии и здесь добивается первых успехов“⁹⁰⁾

Значит, плодотворный опыт предшествующего периода, в том числе опыт сатирических комедий Маяковского объявлялся лишь „грустной традицией“. Притом досаднее всего было то, что завоевания Маяковского, обозначающие рождение смеха огромной утверждающей потенции, веселого, „звонкого“ смеха победившего мира, оставались не только совершенно неизученными, но даже как видно, противопоставлялись дальнейшему развитию советской комедии.

Тенденция провести резкую грань между 20-ми и началом 30-х годов в развитии советской комедии, теоретически закрепить ее и обособить драматургию Маяковского нашла свое выражение в статье О. Литовского „Вопросы советской драматургии“. Касаясь эволюции советской комедии как жанра, О. Литовский писал: „На этой эволюции очевиднее всего можно проследить взаимодействие между содержанием и жанровой формой произведения. Если абстрактное, общечеловеческое содержание советской комедии в первые периоды своего существования толкает ее на гротеск, на гиперболу, на преувеличение, на буффонность, например, в «Мистерии-Буфф», в «Бане», в «Клопе» Маяковского, в «Мандате» Эрдмана, то тематика, взятая из советской действительности с ее конкретными героями, с ее конкретными, типичными ситуациями, приводит жанр к своему нормальному состоянию комедии положений, комедии

⁸⁹⁾ В. Голубов, *Оптимистическая комедия*. Советское искусство, 1934, № 25. 29/5, стр. 2.

⁹⁰⁾ И. Крути, „Чудесный сплав“. Театр и драматургия 7 (1934) 50.

характеров и комедии бытовой («Воздушный пирог», «Чужой ребенок»), комедии лирической («Чудесный сплав» Киршона)⁹¹».

Это было совершенно неверное, надуманное суждение, искажающее правду. Попытка выдать идейно-художественное содержание комедий Маяковского (не считаясь даже с эволюцией самого Маяковского) за абстрактное, не отражающее конкретных явлений действительности, и установить причинную связь этой отвлеченности с художественной формой, сочеталась здесь со стремлением исключить из советской комедии сатирическую струю с ее яркими художественными формами, с тенденцией к широкому обобщению, свободной фантазии. Утверждение Литовского, что „нормальное положение комедии“ достигнуто якобы только в комедии начала 30-х годов, лишний раз подтверждает порочность этой точки зрения.

В 30-е годы не изучался ни творческий метод Маяковского, ни характер сатиры в „Клопе“ и „Бане“. Как будто бы не было его замечательного опыта, далеко превосхитившего дальнейшее развитие этой особой формы в советской литературе. Наоборот, борьба против сатиры в советской драматургии усиливалась походом против сатирических традиций Маяковского.

Настойчивым противником драматического творческого метода Маяковского в это время оказался В. Кирпотин. Хотя это сегодня лишь исторический факт, небезынтересно, какие стороны художественного метода Маяковского подвергались им резкой критике в стремлении пресечь традиции и художественные принципы Маяковского в советской драматургии. Эту свою линию Кирпотин проводит в ряде статей (несколько раз перепечатанных) и публичных выступлениях данного периода.

Кирпотин объявил стиль драматургии и театра советской эпохи — анти-тетическим, содержащим в себе, в противоположность бытовому и позитивистическому реализму — условность. Он рассматривал эту условность как форму антиреалистического искусства, возникшую в результате „поисков мистического и идеалистического искусства“ дореволюционных лет. По его мнению, между этим искусством и „левым“ абстрактным условным стилем в советском искусстве существует генетическая связь.

К представителям этого стиля отнес Кирпотин одновременно и безоговорочно Мейерхольда и Маяковского, которые, по его мнению, были не в состоянии создать „новый реалистический стиль“, способный выразить во всем величии совершившуюся революцию, и поэтому прибегали к приемам условного театра, избавив его лишь от „мистической целеустремленности“.

Художественный метод Маяковского-драматурга критик трактовал по существу как механическое сочетание приемов символического театра с агитационно-политическим содержанием, старался представить его как набор абстрактностей и стилизации, которым свойственно лишь упрощенчество, обедненность черт типического образа, сочетающаяся с отвлеченностью его социального положения и т. д. „Но так как в этом обеднении Маяковский потерял не только быт, не только затемняющую сущность действительности случайность, — заявлял Кирпотин, — но и само реальное существенное содержание действительности, ее величественное содержание, то ему ничего другого

⁹¹ О. Литовский, *Вопросы советской драматургии*. В сб. Советская драматургия (Второй дискуссионный сборник автономной секции драматургов Оргкомитета ССП). Советская литература, М. 1934, стр. 149.

не оставалось, как попытаться выразить грандиозные масштабы действительности гиперболическим раздуванием своих приемов. Но односторонность, увеличенная даже до космических размеров, все же не может выразить диалектическое многостороннее богатство мира“.⁹²⁾

Конечно, не Маяковский, а Кирпотин гиперболически раздувал некоторые слабые стороны „*Мистерии-буфф*“, чтобы осудить всю драматургию Маяковского вообще. Он рассматривал художественный метод Маяковского как раз и навсегда сформировавшийся в „*Мистерии-буфф*“, взял его как что-то застывшее, вне дальнейшего развития. (Касаясь в своей статье „*Проблемы формы советской драматургии*“ весьма бегло „*Бани*“, Кирпотин углублял критику драматургии Маяковского лишь упреками в „ограниченности пределов его агитационного воздействия“, оспаривал познавательное значение его пьес⁹³⁾.)

Все оговорки Кирпотина, что он якобы не хочет свести на-нет значение деятельности Маяковского (так же как и Мейерхольда) оставались лишь ораторской фразой. Искусство, которое обедняет действительность, которое неспособно проникнуть в ее сущность и выразить ее грандиозные масштабы, не может иметь значения. Художник, который потерял „само реальное существование содержание действительности“ — не мог претендовать на место в истории советского искусства.

Концепция В. Кирпотина наглядно демонстрировала антинаучный и вульгаризаторский подход к драматическому творчеству великого поэта, продиктованный тенденцией ликвидировать художественную традицию Маяковского в советской драматургии.

Отсюда предостерегающие замечания Кирпотина по отношению в „*Выстрелу*“ А. Безыменского, „*На западе бой*“ Вс. Вишневского и „*Моему другу*“ Н. Погодина, в которых он уловил отзвуки традиции Маяковского. Опасаясь влияния Маяковского на этих драматургов, он назидательно заявлял: „Тенденции абстрактности, надуманности, схематизма в вульгаризованном виде грозят оказать губительное влияние на молодых драматургов и массовую театральную сцену (клубную и самодеятельную)“.⁹⁴⁾

Бессмысленно полемизировать с взглядами Кирпотина, давно ушедшими в забвение. Советское маяковедение и само драматическое наследие Маяковского совершенно опровергли надуманные кирпотинские суждения. Не стоило бы даже касаться этих давно забытых эпизодов, если бы они не были связаны с некоторыми взглядами на сатиру, получившими распространение в те годы.

*

В середине 30-х годов появляется странный и нелепый термин — „*положительная сатира*“. В четко сформулированном виде концепция „положительной сатиры“ нашла свое выражение и осмысление в статьях Е. Журбиной, теоретически спекулирующей на действительно новой природе советской сатиры: „Удивительная, небывалая в мировой литературе сатира рождается у нас, сатира, не содержащая в себе нерастворимых осадков желчи, горечи, иронии,

⁹²⁾ В. Кирпотин, *Советская драматургия*. М. 1934, стр. 36.

⁹³⁾ В кн. В. Кирпотин, *Проза, драматургия и театр*. М. 1935, стр. 233.

⁹⁴⁾ Там же, стр. 235.

то есть той питательной среды, в которой издавна выращивалась культура сатиры, и которая казалась неотъемлемым условием этого выращивания⁹⁵⁾

Таким образом, новизна „положительной сатиры“ заключалась в избавлении сатиры от ее критической сущности, ее основного пафоса, без которого не может быть и речи о сатире, в замене ее односторонним положительным изображением действительности.

Формы обличительного пафоса — это для Журбиной лишь „старые меха“, которые, по ее мнению, не в состоянии вместить в себя „молодое вино“. „Гнев, презрение, сарказм, горечь, негодование“ — объявляются ею „черными тонами“ человеческих эмоций и отвергаются как категории, культивируемые буржуазной теорией. А между тем избавить сатиру от гнева, негодования, горечи, иронии — это значит разоружить ее, подменить ее созерцательным и умилительным отношением к действительности. „Без «гнева» писать о вредном — значит скучно писать“, — отмечал В. И. Ленин (письмо в редакцию газеты „Правда“ — от 1 августа 1912 года).⁹⁶⁾

Концепция Журбиной — прямая дорога к лакировке действительности, что не могло не отразиться отрицательно на дальнейшем развитии этого сложного литературного вида в советском искусстве.

Журбина однозначно приурочила сатиру к *лирическому* (по своей природе) роду. Следовательно, лирические оттенки, интонации, лирическая патетика в ее понимании образовывали эмоциональный фон „положительной сатиры“, т. е. новую основу сатиры. „Лирически восторженное, лирически патетическое отношение к нашей действительности, — писала Е. Журбина, — вытеснило традиционную сатирическую желчь и сделалось питательной средой новой, оптимистической сатиры“.⁹⁷⁾

Жизнеутверждающий пафос этой „сатиры“ являлся для нее результатом лишь данного лирически-патетического, восторженного отношения к жизненным явлениям.⁹⁸⁾

Журбина поставила сатиру на фон, лишенный эмоций гнева, негодования, т. е. на фон сплошного спокойствия, благополучия. Следствием этого явилось упрощенное понимание утверждающего пафоса сатиры. Ведь этого пафоса сатира достигает не только лирически патетическим воспеванием действительности, статической демонстрацией ее преимуществ, но, прежде всего, сатирическим отрицанием. Утверждение прекрасного происходит через отрицание его противоположности. Сплав ярости и восторженности отличает эмоциональный строй сатиры: Именно так понимал новое качество советской сатиры М. Кольцов.

- М. Кольцов пытливо наблюдал за тем, как в советских условиях меняется и тема и объект, и сам тон смеха. Сам пафос сатиры продиктован не скорбью и отчаянием за действительность, а гордостью за нее, рожден верой в ее творческие возможности и силы.

⁹⁵⁾ Е. Журбина, *Рождение сатиры*. Литературная газета, 1936, № 29, 20/5, стр. 4.

⁹⁶⁾ В. И. Ленин, *Сочинения*. Т. 35, стр. 23.

⁹⁷⁾ Е. Журбина, *Рождение сатиры*. Литературная газета, 1936, № 29, 20/5, стр. 4.

⁹⁸⁾ Отпечаток подобного механического разделения отрицания и утверждения наблюдался, например, и в высказываниях В. Ермилова. Оценивая особенности творчества М. Кольцова он писал: „Сказать, что основными приемами кольцовского утверждения являются приемы лирики и юмора, а основными приемами кольцовского отрицания — приемы сатиры, — значит сказать довольно верную вещь, но слишком общую“ (В. Ермилов, *Михаил Кольцов*. М. 1935, стр. 48).

В предисловии к книге фельетонов „*Конец скуке мира*“, отражающем раздумья автора над своим собственным творчеством сатирика, М. Кольцов нашупал новые черты советской сатиры: „Эта книга — о восторге, о ярости строителей и борцов, переделывающих обычаи труда, нравы жизни, без пересадки, на полном ходу поезда, идущего к коммунизму.“

Восторг — при победах, при успехах и достижениях. Ярость — на отсталых, тянущих назад, на ленивых самодовольных пассажиров, на жестоких кондукторов, бросающих людей под колеса и на беспечных контролеров, напустивших в ленинский поезд чужую шваль.

Трудно сказать, чего больше в книге — ярости или восторга; автор не следил за пропорцией, он, как все люди его эпохи, плохо владеет чувством меры. А иногда ярость и восторг незаметно переходят друг в друга⁹⁹⁾

Именно — сплав — ярости и восторга (того же гнева и радости, любви и негодования, которыми должен быть преисполнен революционер, соучастник борьбы своего класса, о чем говорил В. И. Ленин в своей полемике с Н. К. Михайловским¹⁰⁰⁾), сплав, выражающийся в новом диалектическом сочетании сатиры и юмора („которые соприкасаются и незаметно переходят по качеству одно в другое“ — Кольцов) — рождает глубокий оптимизм и жизнерадостность советской сатиры, отличает ее, определяет ее особую тональность.

Неудивительно, что разговоры о „положительной комедии“, „положительной сатире“ вели к утере критического жала, вели комедию в сферу бессодержательного, пустого развлекательного искусства, призванного удовлетворять „потребность“ зрителя в „смехе“. Во второй половине 30-х годов плоды этих теорий уже созрели (об этом свидетельствует „*Джюоконда*“ Н. Погодина, „*Сыновья*“ К. Финна, „*Дружба*“ В. Гусева и др.). Не случайно в 1939 — 1940 годах критика начала бить тревогу по этому поводу и объявляла поход против развлекательной комедии, против измеления комедийного жанра.

Теория „положительной сатиры“ шла навстречу попыткам прервать сатирическую традицию Маяковского, и была продолжением похода против сатиры, начатого В. Блюмом и др., и теоретически „обоснованного“ литературоведом Нусиновым. Как в отношении юмора, так и в отношении сатиры И. Нусинов занимал весьма крайнюю позицию.

Все споры вокруг сатиры со стороны ее противников так или иначе ограничивались сферой теоретического жонглирования отвлеченными понятиями, окостенелыми традициями, механически противопоставляемыми искусству нового, социалистического мира. Притом опыт советской сатирической литературы, накопленный за 13 лет революции, оставался в стороне. (Как будто не было сатирико-юмористических рассказов М. Зощенко, превосходных публицистических фельетонов М. Кольцова, повести В. Катаева „*Расстратчики*“, блистательных „*Двенадцати стульев*“ и „*Золотого теленка*“ И. Ильфа и Е. Петрова, создающих новый тип советского сатирического романа¹⁰¹⁾.) Все противники сатиры исходили из односторонне понимаемой функции сатиры предшествующих исторических эпох, из поверхностной аналогии.

⁹⁹⁾ М. Кольцов, *Конец скуке мира*. М.—Л. 1930, стр. 8.

¹⁰⁰⁾ В. И. Ленин, *Сочинения*. Том 2, 1950, стр. 499.

¹⁰¹⁾ Сложный процесс становления основных видов сатирической прозы от фельетона, сатирического рассказа, очерка, повести до романа — убедительно проанализировал Л. Ф. Ершов в книге *Советская сатирическая проза 20-х годов*. АН СССР, М.—Л. 1960.

Основной закон сатиры, по мнению Нусинова, состоял в том, „что она вырастает только на почве отрицания господствующей системы, что она питается необходимостью разоблачить и опозорить, смехом убить могущественного и ненавистного врага, для разгрома которого в распоряжении класса — сатирика мало средств и сил“.¹⁰²) Механически перенося этот закон на советские условия, Нусинов по существу ограничивает перспективы сатиры. „После победы, — пишет Нусинов, — занятый укреплением своей системы, он (пролетариат — М. М.) мало нуждается в сатире, а для разрешения противоречий чужой системы в его распоряжении более действенные средства“.¹⁰³)

Что касается значения сатиры, то Нусинов ей отводил в пролетарской литературе всего лишь третьестепенное место: „... в условиях, когда рабочий класс, когда партия и СССР осуществляют самокритику через партийные и советские чистки, через действенный контроль масс, когда борьба за новый быт, за новую культуру является делом наших пятилеток, самодеятельности миллионных масс, сатира не может играть особенно значительной роли“.¹⁰⁴)

Он приписывал смеху роль лишь „подсобного средства“ и выдвигал, как полярную противоположность смеху, пафос созидания, энтузиазм, пафос строительства, который, по его мнению, оттеснит и заглушит сатирический смех. Притом в качестве „доказательства“ Нусинов не пренебрег даже демагогией: „Возлагать особые надежды на сатиру, жаловаться на слабость нашей сатиры — это значит не иметь достаточной веры в наши творческие возможности, не иметь веры в неминуемую гибель «помпадуров и помпадурш», Иудушек Головлевых, господ ташкентцев“.¹⁰⁵)

Таким образом, блóумовская нигилистическая линия оказалась живучей. Но все же марксистская литературная критика вела борьбу с этими ликвидаторскими „теориями“, добивалась настоящего, марксистского освещения этого сложного вопроса.

Также и М. Горький, верно понимая необходимость сатиры в советских условиях, сознавая ее новую природу, призывал сатириков „беспощадно вскрывать, обличать все, что прячется от гибели, как бы искусно и где бы оно ни пряталось“.¹⁰⁶) В то же время он призывал расширять тематический круг осмеиваемых явлений, обличать смехом врага внутреннего и того, что за рубежом. „Мы живем и работаем в стране и в условиях, которые дают нам исключительное право осмеивать и смеяться, — писал Горький в статье «Курьиниксы», опубликованной в «Правде» от 31 января 1932 года. — Наши враги — серьезные враги. Но никогда еще враг не был так смешон, как наш враг“.¹⁰⁷)

¹⁰²) И. Нусинов, *Вопросы жанра в пролетарской литературе*. Литература и искусство 2—3 (1931) 39.

¹⁰³) Там же, стр. 39—40.

¹⁰⁴) Там же, стр. 40.

Нусинов имел своих предшественников в таком понимании смеха. В 1923 году на страницах журнала „Красная печать“ (орган Агитпропа ЦК РКП) развернулся спор о фельетонном смехе. Один из дискутирующих объявлял, что смех в данное время „временно замер“, что для рабочего характерен „резкий, короткий, жестокий революционный смех“, и что „такого значения, какое имел смех в дореволюционной печати, как средство борьбы с бюрократизмом, в революционной Советской России смех не имеет и вообще иметь не будет“ (Н. Крынецкий, *О красном смехе*. Красная печать 20 [1923] 9).

¹⁰⁵) И. Нусинов, *Вопросы жанра в пролетарской литературе*. Литература и искусство 2—3 (1931) 40.

¹⁰⁶) М. Горький, *Собрание сочинений*. Том 26, М. 1953, стр. 234.

¹⁰⁷) Там же.

В борьбе против фактов „еще неизжитого бескультурья“ Горький советовал применять формы сатирического рассказа и фельетона: „В этом направлении нужно действовать беспощадно, и чем беспощаднее, тем будет лучше. Часто бывает так, что высмеять — значит вылечить“.¹⁰⁸) Во всем этом отражается большое значение, которое придавал Горький обличающим жанрам, смеху, рассматривая его не только как эстетическую, но также и как важную общественно-политическую категорию.

В последние годы жизни и А. В. Луначарский уделял много внимания сатире. Он задумал написать даже книгу „Социальная роль смеха“, где собирался изучить генезис и эволюцию сатиры: „Физиология и психология смеха; понятие смешного; комическое, его эстетика и философия; теория сатиры и юмора; история сатирических жанров в их историческом развитии; проблема об остроумии; проблема иронии; таков был общий план работы А. В. Луначарского“.¹⁰⁹)

По предложению Луначарского в конце 1930 года была организована при Академии Наук СССР комиссия по изучению сатирических жанров, преобразованная впоследствии в январе 1932 года в кабинет по собиранию материалов сатирической литературы. Хотя задуманный план не удалось реализовать по ряду причин, все же в нем отражается огромный и никоим образом не случайный интерес Луначарского к сатире.

Он сам не раз в своих публичных и печатных выступлениях касался проблемы сатиры, сатирической литературы. Но никогда не снижал, а наоборот подчеркивал огромную роль смеха в современной борьбе за освобождение человечества. „Карикатурой, сатирой, сарказмом мы должны бить врага, дезорганизовать его, унижить, если можем, в его собственных и, во всяком случае, в наших глазах, развенчать его святыню, показать, как он смешон. Когда человек смеется? Когда он внутренне победил, когда он уверен в своей конечной победе“, — писал Луначарский.¹¹⁰)

Луначарский не ограничивал, однако, сатиру лишь сферой борьбы с явным врагом. Он понимал сатиру как художественную форму самокритики. Сатирический смех он рассматривал как один из родов „очищающего пламени“. В этом отношении он всегда непримиримо выступал против противников сатиры. „... Разве всякая критика есть критика принципов, есть критика основ определенного строя? — писал Луначарский в 1930 году. — Разве можно под тем предлогом, что я-де революционер, заявлять, что я закрываю глаза на все недостатки современности? Коммунистическая партия клеймит такого рода отношение к современности. Мы знаем, что она еще полна остатками прошлого, что очищающий огонь самокритики и еще более пожирающий огонь критики остатков старого вне нашей партии и государственного строя (нужен? — М. М.), чтобы очистить унаследованную нами авгиеву конюшню“.¹¹¹)

Луначарский задумывался и над характером основного пафоса сатирического произведения, решительно возражая против такого видения сатириком действи-

¹⁰⁸) Там же, том 27, стр. 68 (Быть проводниками великой истины).

¹⁰⁹) См. Литературный критик 4 (1935) 3.

¹¹⁰) А. В. Луначарский, *Социалистический реализм*. В кн. *А. В. Луначарский о театре и драматургии*. Том 1, Искусство, М. 1958, стр. 738.

¹¹¹) А. Луначарский, *О сатире*. Красная газета (вечерний выпуск), Л. 1930, № 122, 26/5, стр. 2.

тельности, при котором обобщаются и типизируются исключительно отрицательные явления. Он возражал против комедии с одними лишь отрицательными героями. Может быть, в его мысли был неточный оттенок, когда для драматурга-сатирика он считал обязательным *противопоставление* осмеиваемому „наших великих и здоровых начал“. Но, бесспорно, требование широкой подачи в сатирическом произведении и светлых сторон современности, завоеваний, ее этических принципов, т. е. принцип синтетического изображения жизни в сатире, было правильным и учитывало опыт Маяковского. „Если в пьесе будет взят один уголок жизни, — писал Луначарский, — где все сплошь отрицательно, и в течение всех актов показывают это отрицательное и только в конце что-то более счастливое, то на иностранцев эта пьеса будет производить впечатление символически изображающей СССР в том свете, в каком изображают его белогвардейцы“.¹¹²⁾

Притом Луначарский отмечал важность развития разнообразных форм сатиры („форм отрицательного реализма“), ратовал за расширение в комедии, и вообще в театре, простора для фантазии, часто напоминая, как мы уже видели, о плодотворности традиции Аристофана: „Наша комедия может перерасти и в аристофановские формы комедии, то есть пользоваться любой степенью фантастичности, чтобы подчеркнуть особенно ярко те или другие осмеиваемые нами явления“.¹¹³⁾ Это была широкая концепция, способная содействовать новым поискам в области столь трудного, но нужного жанра сатирической комедии.

Выше было показано понимание М. Кольцовым юмора. Четкую позицию он занял и в решении проблемы сатиры. Его выступление на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году демонстрирует вдумчивое отношение к этому сложному и важному вопросу; это было продиктовано насущными потребностями советской действительности. В его речи прозвучало осуждение бытующей нигилистической тенденции в отношении сатиры. Он отметил и сдержанное отношение к сатире в руководящих литературных кругах, считающих сатиру недостаточно полноценной художественной формой.

В постановке задач сатиры Кольцов прежде всего опирался на конкретную жизнь, на потребности современности. Он знал, что хотя выметаются из советского общества глубоко чуждые и враждебные ему элементы, все же „внутри страны уцелели еще корни и пни, остатки капитализма, с которыми еще нужно бороться, которые сами борются и нашептывают отсталой части рабочего класса и крестьянства свои старые песни. В самой партии есть еще чуждая мелканская засоренность, она периодически вычищается, но каждый раз в какой-то степени уцелевает.“

И разве в нас самих, в тех, кто искренно считает себя новыми людьми, правоверными большевиками, сознательными и преданными строителями бесклассового общества, — разве в нас самих не остались еще какие-то старые мелкобуржуазные, мелканские кислоты, которые незачем вытравлять каленым железом, но надо же как-то выщелачивать, так или иначе удалять?“¹¹⁴⁾

*

¹¹²⁾ А. Луначарский, *Кинематографическая комедия и сатира*. Пролетарское кино 9 (1931) 9.

¹¹³⁾ А. Луначарский, *Социалистический реализм*. В кн. А. В. Луначарский о театре и драматургии. Том 1, Искусство, М. 1958, стр. 746.

¹¹⁴⁾ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей* (Стенографический отчет). Гос. изд. Художественная литература, М. 1934, стр. 222.

Несмотря на решительную борьбу защитников сатиры за ее процветание в первой половине 30-х годов сатирическая линия в советской драматургии явно отступила на второй план. Тем не менее все же не затухали попытки продолжить опыт, накопленный в этой области советской драматургией.

Круг сатирических комедий в первой половине 30-х годов был весьма велик. На фоне анекдотической „Свадьбы“ (1933) М. Зощенко,¹¹⁶⁾ анекдота-фарса „Люди и свиньи“ А. Мариенгофа, пьесы опошляющей советскую действительность¹¹⁸⁾ (поставлена была в Московском театре Сатиры в 1931 году) — выделяются по своему характеру сатирические комедии В. Катаева „Дорога цветов“ (1934) и „Конкурс хитрецов“ (1933—1934) Н. Никитина.

На рубеже 20-х и 30-х годов В. Катаев уделял комедии много внимания. Комедии следуют одна за другой. После „Квадратуры круга“¹¹⁷⁾ появляется „Универмаг“ (1929),¹¹⁷⁾ в 1931 году Катаев пишет „Миллион терзаний“. Хотя эта комедия обнаруживает очевидные признаки водевиля, все же острая сатиричность, связанная с центральной фигурой, дает право говорить о ней как о пьесе комедийно-сатирического жанра. „Миллион терзаний“ продолжал линию сатирических рассказов Катаева 20-х лет и повести „Растратчики“.

В комедии осмеяна та часть старой буржуазной либеральной интеллигенции, которая осталась в советских условиях приверженцем старых порядков, „внутренней эмиграцией“, и притом напыщенно рассуждала о демократических традициях и т. п.

„Героem“ водевиля является представитель этой реакционной доживающей прослойки — бывший „профессор эстетики“ Анатолий Эперович Экипажев, которого уволили в результате чистки из советских учреждений. Он становится в позу „пострадавшего за идею“. Катаев осмеял в нем тип обанкротившегося мещанина, привыкшего пережевывать фразы из словесного арсенала буржуазно-либеральной интеллигенции о „принципах“, „традициях“, об „идеалах“. Ими он прикрывает собственную совершенную пустоту и тупость. „Экипажевы высоко держали знамя русской интеллигенции и свято передавали его из рук в руки, из поколения в поколение“, — напыщенно болтает Экипажев.¹¹⁸⁾ На самом деле это не только совершенно невежественный человек, не имеющий ни малейшего отношения к старой русской культуре (путает Белинского с Достоевским, не имеет никакого представления о Блоке), но и глубоко низкая личность. Его либеральные „идеалы“ не мешают ему терроризовать жильцов в квартире, брать от молодой девушки Шуры, снимающей у него в комнате

¹¹⁶⁾ Комедия о людях старого быта, о человеке, который пришел на свадьбу, плохо припоминая внешность своей невесты, не может ее узнать и переживает в результате ряд недоразумений.

¹¹⁷⁾ О пьесе писала „Правда“, что в ней автор „со всей определенностью проводит свои взгляды на жизнь и людей, взгляды буржуазной богемы, законченным представителем которой является Мариенгоф“. (Б. Резников, *О летнем сезоне и „свиньях“ в Театре Сатиры*. Правда, 1931, № 234, 25/8, стр. 4.)

¹¹⁸⁾ „Универмаг“ был поставлен Ленинградским государственным театром Сатиры (премьеры 14/3 1930 г.). Это комедия-водевиль в стихах с лирической струей. В ней Катаев рассказывал о бедных влюбленных, которым некуда скрыться со своей любовью в шумном городе; они решили единиться на одну ночь в универмаг. Их ночные приключения в универмаге образуют содержание пьесы. Хотя комедия не лишена выдумки и стихотворная форма окрашивает ее мягкостью — она бедна мыслями, тяготеет к развлекательности. Ее фантастика (ожившие манекены), как-то не увязывается с начальным замыслом автора. Из водевиля исчез реальный мир, осталась надуманность положения.

¹¹⁸⁾ Валентин Катаев, „Комедии“. М. 1934, стр. 160.

угол, каждый день плату за кровать, и жить за счет своих детей. Он берет деньги „на сохранение“ и лицемерно притом провозглашает: „Ни слова. Я никогда не позволю себе брать деньги у собственного сына“. Экипажев — это своеобразный тип нового самодура.

Сюжетная схема основана на водевильном приеме недоразумения — „qui pro quo“. Экипажев по недоразумению путает женихов своих дочерей. Мужа своей дочери Агнессы — Ваню Парасюка, рабочего-студента Комакадемии, принимает за Эжена Ананасова, „консультанта по делам искусств“, мужа второй дочери Калерии. Экипажев пренебрегает рабочими, считает их хамами. Он предпочитает во всем „старых русских интеллигентов“. Сталкиваясь с прекрасным, безупречным поведением Васи Парасюка (фамилию которого от него скрывают), Экипажев в восторге от него и ошибочно предполагает, что имеет дело с Ананасовым. А человек с „прекрасной русской либеральной фамилией“ — Ананасов — оказывается настоящим хамом, пьяницей и хулиганом. Идея пьесы состояла в том, что не старая, пустая, обанкротившаяся интеллигенция, а простые советские рядовые люди — рабочие, овладевающие вершинами знаний, науки — являются истинными наследниками старых гуманистических традиций. Традиционное „qui pro quo“, таким образом, имеет свою идейную емкость и весомость. В комедии уничтожались лицемерный фразер, обличалось барское отношение к рабочему классу.

Сатирической обрисовки Экипажева Катаев достигает благодаря ряду удачно найденных штрихов (уже выбор его фамилии, речь Экипажева — концентрация нелепого, напыщенного пустословия). В лепке этого образа Катаев удачно применил прием постоянного контраста, нарочитого комического снижения (отмеченный уже Б. Брайниной в статье „Творческий путь В. Катаева“¹¹⁹). Фразам о „высокоинтеллигентных индивидуумах“, „высоких идеалах“, „знаменах свободы и борьбы“, которые якобы Экипажев продолжает высоко держать и готов передавать своим детям — сопутствует его „общественная деятельность“, заключающаяся в том, что он „дежурит с ключом возле уборной, чтобы жильцы свет тушили“ (Шура).

Система приемов, при помощи которых Катаев организует действие, свидетельствует о том, что пьеса — по формальным признакам — тяготеет к водевиллю. Цепь веселых событий, неожиданностей, смешных положений, в которые попадают герои, накладывает на пьесу свой жанровый отпечаток. Но она имеет свою особенность. „Миллион терзаний“ развивает вариант эрдмановской темы — высмеивает „внутренних эмигрантов“, „духовную интеллигенцию“, „обиженную большевиками“. Тема формирующегося молодого советского общества не получила соответствующего яркого раскрытия, равноценного теме Экипажева. Тема культурного роста рабочего класса — только намечена. Сатирическая установка автора доминировала. Экипажев — как отрицательный персонаж — стал фокусом пьесы, ее центральным нервом. Остальные, особенно положительные герои играют в общем второстепенную роль, они даны эскизно, в их обрисовке встречается определенная беглость. Они образуют лишь контраст, призванный оттенить претенциозную некультурность Экипажева.

Таким образом, сатирический мотив в „Миллионе терзаний“ стал главной тональностью пьесы. В. Катаев искал пути к тому, чтобы сделать более интенсивными критические, сатирические возможности, всегда имеющиеся в настоя-

¹¹⁹) Красная новь 4 (1934) 177.

щем водевиле, и дать в выразительной форме их сплав с юмористическим началом.

В этом аспекте „Миллион терзаний“, как попытка создать водевиль с ярко выраженной сатирической струей, представляет несомненный интерес.

Следующей своей комедией „Дорога цветов“ В. Катаев сделал открытую заявку на сатирическую комедию.

Главным „героем“ комедии является сатирический персонаж — „популярный лектор“, „специалист по коммунизму“ — Завьялов. Пустозвон и демагог — он распространяется в своих публичных лекциях о „новом человеке“, „смело шагающем по дороге цветов“, о будущем обществе, где нет никаких „пережитков“ и, главным образом, обязательств „сверхчеловека“ по отношению к другим людям. Как представляется Завьялову устройство будущего? Его вульгаризаторские теории выдают с головой мечты обывателя, прикрывающего свою моральную расхлябанность ультрамодернистскими „теориями“. На все у него готов ответ: „Семьи не будет!“ — провозглашает он убежденно. „Но любовь?“ — спрашивают его. „Семья — могила любви“; „жен и мужей не будет“ — будет „свободный союз“. Что касается детей — то их „будет воспитывать общество“. Под лозунгом ломки старых буржуазных форм жизни Завьялов протаскивает первосортное мещанство. Выдавая все эти заветные мечты пошляка и обывателя за формы будущего общества, он грубо клеветает на коммунизм.

Тематику „Дороги цветов“ и сам образ Завьялова в свое время положительно оценивала „Правда“. С удовлетворением принималась сатирическая направленность пьесы. Ведь еще до недавнего времени, как писал рецензент, появлялись афиши, объявляющие о лекциях разных профессоров-лекторов, которые пустыми заученными фразами разглагольствовали о новых формах поведения человека, давая „рецепты“ новой жизни.¹²⁰⁾

Конечно, Завьялов В. Катаева — подчеркнуто отрицательная фигура. В нем сконцентрированы ультралевые и просто обывательские взгляды на проблемы любви, брака и т. п. Хотя его „теории“ даны в несколько гиперболизированной форме, все же целиком они не выдуманы. Они были характерны для второй половины 20-х годов, когда только начал складываться новый быт, когда искали пути к его созданию, когда общественность волновали проблемы новой морали (велись дискуссии, писались брошюры и просто наблюдался повышенный интерес к проблемам новой социалистической этики). Вот как рассуждали некоторые чудаки, с которыми позднее перекликался катаевский Завьялов. Рецензент „Молодой гвардии“, анализируя брошюру некоего М. В. Щекина (вышедшую в Костроме в 1925 году) передает соображения автора об устройстве будущего: „Останавливаясь на жилищном вопросе, он (Щекин — М. М.) вносит предложение о реализации общеизвестных идей городов-садов с наибольшим количеством света, солнца и воздуха. И здесь фантазия заводит его очень далеко. Он рисует себе в будущем коллективистическое общество со специальными «садами наслаждения», где будут проводиться известные «часы любви»“.¹²¹⁾ — Подобным образом рассуждал и Завьялов.

Драматург не упреждал Завьялова. Теории Завьялова имели некоторую дозу

¹²⁰⁾ См. С. Дмитриев, „Дорога цветов“ В. Катаева (Театр им. Вахтангова). Правда, 1934, № 127, 10/5, стр. 6.

¹²¹⁾ Молодая гвардия 9 (1925) 215.

привлекательности для окружающих его людей. Поэтому любит его и жена Маша, и комсомолка Таня, которая увлеклась потоком его поэтических фраз, вдохновенным воспеванием будущего, где „каждый человек будет расти и развиваться по-своему, во всю силу своих добрых чувств, талантов, способностей и возможностей“. Истинное лицо Завьялова открывается постепенно. Живущий по своим теориям „свободной любви“, Завьялов оказывается в конфликте с хорошими советскими людьми, со складывающейся здоровой советской моралью; это кончается для него плачевно. Отвернувшись от него из-за его измены жена Маша, разглядела его и ослепленная было его внешним поведением комсомолка Таня. Грубо выталкивают его из своей среды обыватели-супруги Газгольдеры. Круг замкнулся. Налицо — общественно-моральный крах Завьялова. Красивые фразы о „дороге цветов“ для сверхчеловека, которому все дозволено, оказались лишь маской, прикрывающей обывательщину. Завьяловское „дой до конца жизни“ лишь показывает, что юберменш Завьялов находится полностью во власти мещанских делишек, во власти денег, собственности. Не случайно он живет на деньги своих возлюбленных, торгуется с мужем Веры Газгольдер из-за шубы в тот момент, когда вместе с Верой он хочет покинуть мир „прозы“ и двинуться по „дороге цветов“.

Сгущением красок В. Катаев достиг яркого сатирического рисунка этого „пошляка у микрофона“, полностью осмеял его. В комедии раздается веселый смех, постепенно уничтожающий „теоретика“-пошляка.

Сам образ пустозвона-демагога имел уже в комедийной литературе своих прямых предшественников. Фигура бездельника Вадима Гумайлова из комедии В. Масса и В. Типота „Настоящая любовь“ (М.—Л. 1928) представляет попытку запечатлеть в сатирической форме явление подобного рода в комсомольской среде. Для этого „поэта, секретаря литературной группы“ также „личная жизнь“ лишь „перезиток психологии собственника“, брак для него — „брачное болото“. Маскируя свое обывательское лицо ловким языком фразера, болтовней про „настоящую любовь“, он также готовит доклады о „равноправных взаимоотношениях между мужчиной и женщиной“, об освобождении от „вековых предрассудков“, возбуждает „сочувствие к угнетенной женщине“. Отдельные зарисовки получились интересными. Но попытка авторов создать настоящую сатирическую комедию не увенчалась успехом из-за определенной схематичности и примитивизма в решении моральной темы.

Образ Завьялова — более емкий, чем образ Гумайлова. Это не только фразер, форма его социального существования — приспособленчество. Завьялов — человек, который посредством своей псевдомарксистской болтовни приспосабливается к эпохе, а на самом деле он ей глубоко чужд. Эти стороны образа Завьялова Катаев искусно и убедительно разоблачил. Фразерство, демагогия, приспособленчество и паразитизм — эти качества роднят Завьялова с Гулячкиным, Баяном. Завьялов входит в эту своеобразную созданную советскими комедиографами яркую галерею мимикрирующих типов.

„Дорога цветов“ продолжает линию „Миллиона терзаний“, в ней сохраняется и развивается острая сатирическая струя. Хотя на первый взгляд обе комедии по идейно-тематическому содержанию отличаются друг от друга, все же они связаны тематически. Оба отрицательных типа — один приверженец старых традиций (Экипажев), а другой — „человек будущего“, проповедующий свободу любви и свободу „передвижения“ (Завьялов), — две формы одного явления — отвратительной обывательщины. В. Ермилов в свое время отмечал по

поводу комедийного жанра в творчестве Катаева-сатирика, что он резко ощущал проблемы традиционного и нового: в „Миллионе терзаний“ отхлестал лже традиционное, в „Дороге цветов“ — лже новаторское.¹²²⁾

По сравнению с „Миллионом терзаний“ в „Дороге цветов“ усилилось положительное начало. Тем самым усилился контраст общественно здорового и пошлого, олицетворяемого Завьяловым. Положительное начало дано в форме коллектива положительных людей, которым приходится жить и сталкиваться с пошляком Завьяловым. Хотя положительные персонажи являются эпизодическими, В. Катаев и на небольшом пространстве сумел дать их рельефные портретные характеристики. Особенно это касается образа матери комсомолки Тани. Это цельный человек, знающий цену правдивому слову. Она не одобряет поведения дочери и явно осмеивает Завьялова. Она дает отпор его измышлениям, почувствовав всю их фальшь. „Слушала я твой доклад, — говорит она Завьялову, — красиво говоришь. Хорошо говоришь, занимательно!... Но не по существу... Ожидала я, откровенно говоря, большего. Как бы тебе объяснить... Человек будущего. Тема большая. Даже можно смело сказать — громадная тема! Во какая! Вы ведь, товарищи, вдумайтесь в эти слова: человек. Во! Будуще-го ... Громадные слова! А у тебя выходит, дескать, человек настоящего сам по себе, а человек будущего сам по себе. А весь-то номер именно в том, что человек будущего для нас штука вполне реальная. Понятно?“

Завьялов. Я не совсем... Мне не совсем ясно, о чем вы, собственно, говорите.

Мать. Я говорю о том, что мы не только мечтаем о будущем, но делаем будущее своими собственными руками. Все по своему делаем его. И я делаю, и Танька делает и Женька делает, и вы должны делать¹²³⁾

Конечно, этого Завьялов не понимает. Он привык рассуждать лишь „вообще“, без учета реального положения вещей.

Несмотря на своеобразное соотношение сил (отрицательный герой-одиночка на „положительной“ территории), пьеса является сатирической комедией. Катаев нашел остроумную комедийную коллизию, вокруг которой удачно организовал все действие. Противоречие между словом и действием, „убеждениями“ и реальной жизненной практикой Завьялова стало идейным и композиционным центром комедии. Все остальные персонажи комедии удачно подыгрывают убедительному раскрытию этой стержневой идеи.

Отдельные звенья кольцевого сюжета (возвращающего действие в неожиданном повороте в исходное положение) запечатлевают Завьялова всегда в тот момент его жизни, когда он, согласно своей теории „свободного передвижения“, меняет объект любви и местожительство. Но эти звенья одновременно дополняют рисунок характера Завьялова: если в первом действии он изложил свою „философию“, то во втором действии (у Тани) обнажается полностью его человеческий паразитизм, и в третьем — раскрывается его обывательская сущность (в парадоксальном столкновении с ему подобными мешанами). В каждом действии по существу разыгрывались аналогичные с предыдущим события, и каждое действие завершал завьяловский рефрен, удачно подготавливающий его уход к новой жене и на новую квартиру: „Ох, как здесь душно жить, до чего душно“.

¹²²⁾ В. Ермилов, *Традиция и новаторство* (О творчестве Валентина Катаева). Красная новь 2 (1940) 192.

¹²³⁾ Валентин Катаев, „Пьесы“. М. 1955, стр. 237.

Хотя сценическое положение является организующим фактором, оно развивается в согласии с характером, способствует его убедительному раскрытию. Увлекательное, живое и веселое действие, в котором убедительно и беспощадно осмеивался обыватель, довершило бесспорный успех Катаева-комедиографа.

Судя по отзывам в печати о спектакле „Дорога цветов“ в Театре имени Вахтангова, где пьеса была впервые поставлена (в 1934 году), нельзя сказать, чтобы комедия была принята особенно доброжелательно. В этом отношении Катаеву как-то не везло. Появление каждого его комедийного произведения всегда вызывало возражения. И если не было речи о явном ее неуспехе, то все же и успешной не считали попытку Катаева создать советскую комедию. Хотя объективно Катаев и внес большой вклад в ее становление, настоящей советской комедии, если судить по критике, он так и не создал.

Так же была принята и „Дорога цветов“. Значительная часть критики расценивала ее как очередной неуспех талантливого драматурга, как „безусловный шаг назад“ по сравнению с пьесой „Время, вперед!“ (Известия, 14/4 1934).

Появлялись и весьма несправедливые упреки, которые свидетельствовали о необъективном подходе критиков к пьесе. Например, Эм. Бескин оценивал пьесу как легковесную, анекдотичную. Что касается действующих лиц „Дороги цветов“, то, по его мнению, это „не живые лики, а всего лишь фабульные знаки“. Он обвинял Катаева в „циничной точке зрения на женщину“. Ссылаясь на „Чужого ребенка“ В. Шкваркина и „Вздор“ К. Финна, он отмечал, что в них „смех как-то утеплен. Он ласковый, хороший. А вот у Катаева в смехе «Дороги цветов» есть местами смех с некоторым налетом обывательщины“.¹²⁴⁾

Некоторым критикам казалось, что „Завьялов слишком примитивен в своей мимикрии“,¹²⁵⁾ что он сродни героям старых буржуазных комедий. Один критик даже обнаружил, что „в пьесе не дана сатира на мещанство“.¹²⁶⁾

Все же советская театральная критика не зачеркивала значение „Дороги цветов“. Нашлись критики, которые оценили яркость фигуры Завьялова, ее сатиричность, и бесспорную актуальность, живость и занимательность разработки темы. Оценка, которую получила „Дорога цветов“ на страницах „Правды“ верно отражала основные ее достоинства: „Прежде всего эта пьеса — жизнерадостная, бодрая, будящая смех в зрительном зале. Зритель уходит из театра взволнованным, он пережил ненависть к врагу, но он видел и людей, которые строят новую жизнь“.¹²⁷⁾

Забытой в историко-литературных работах, посвященных истории советской драматургии, является комедия Николая Николаевича Никитина „Конкурс хитрецов“, написанная драматургом и поставленная ленинградской Малой сценой Госдрамы в 1933 году.

В критическом отношении „Конкурс хитрецов“ безусловно резче катаевской „Дороги цветов“. Пьеса пронизана сильным обличительным пафосом, с отдаленными отголосками сатирической линии Маяковского (некоторыми своими мотивами предвосхищала комедию К. Крапивы „Кто смеется последним“

¹²⁴⁾ Эм. Бескин, „Дорога цветов“. Пьеса Вал. Катаева в театре им. Вахтангова. Вечерняя Москва, 1934, № 106, 10/5, стр. 3.

¹²⁵⁾ Сим. Дрейден, „Дорога цветов“. Красная газета (вечерний выпуск), 1934, № 90, 19/4, стр. 2.

¹²⁶⁾ Г. Андреевич, „Дорога цветов“. Красная газета (утр.), 1934, № 92, 21/4, стр. 4.

¹²⁷⁾ С. Дмитриев, „Дорога цветов“ В. Катаева. Правда, 1934, № 127, 10/5, стр. 6.

/1939/). Это чувствуется особенно в изображении взятого под сатирический обстрел „созвездия“ хитрецов, тупых чиновников, приспособленцев, карьеристов и авантюристов, подхалимов, угодничающих и пресмыкающихся перед начальством.

„Действие пьесы сосредоточивается вокруг конкурса на проектировку нового социалистического города, — сообщил о своей пьесе Н. Никитин. — Вокруг этого нового волнуются старые страсти мира — зависть, ханжество, авантюризм, фокус“.¹²⁸⁾

В центре комедии стоит фигура неспособного председателя общества строителей-проектировщиков Захара Захаровича Тучкова, жулика, кичащегося своим боевым прошлым, совершенного невежды в делах архитектуры. Тем не менее, путем явных обманов, подлогов он пытается достичь личного преуспеяния. Он присваивает себе проект, сделанный податливым подчиненным, и в конкурсе на проектировку социалистического комбината при помощи разных махинаций добивается победы „своего проекта“. Весь ансамбль его соучастников, приспешников и подхалимов превозносит в Тучкове „социалистического Монферана“.

В конце пьесы жульничество наказано, честные труженики-проектанты, сталкивающиеся с Тучковым, разоблачают его, добиваются его снятия с места. Однако именно в изображении взаимоотношений положительных и отрицательных персонажей Никитин не сумел продолжить опыт Маяковского, и здесь главная причина, помешавшая пьесе стать знаменательным явлением в советской комедиографии.

Дело, конечно, не в том, что положительные герои занимают в комедии весьма скромный плацдарм (всего три положительных персонажа — Ивнев, Елена Бубенчикова, Зорин) и наделены они невыразительными характеристиками. Даже, может быть, не в том, что Никитин свел их роль к разоблачению носителя зла, к низвержению его с занимаемого им поста. И такой подход возможен, как это видно было уже в „Выстреле“. Дело в том, что разоблачение жульничества и жуликов осуществлено весьма внешне, значительно формально и, в целом, неубедительно.

Необходимо отметить, что Никитин несколько раз перерабатывал пьесу. Текст, напечатанный в 1934 году („Конкурс хитрецов“, Л. 1934, стр. 99) значительно отличается от первоначального (см. экземпляр, хранящийся в Ленинградской Театральной Библиотеке им. А. В. Луначарского — С I Б-2085) и театрального варианта (ЛТБ С I Б-2086). Но обработка не устранила основного недостатка, свойственного пьесе. Уже сама театральная критика, рецензирующая постановку „Конкурса хитрецов“ на Малой сцене Госдрамы (Ленинград), кроме всего прочего, содержала остро критическое замечания по поводу разоблачения афериста Тучкова. В театральном варианте оно происходило весьма случайно. Вдруг (в пятом акте) неожиданно появляется некий проходимец из Батайска — Федор Попик, местный соучастник махинаций и спекуляций Тучкова, которого он перед собравшейся публикой разоблачает, обнажая его темное прошлое. В варианте, изданном в 1934 году, Никитин пытался избежать идейно-художественных слабостей старого текста. Он продолжил пьесу (добавив еще один акт), насытил ее новыми эпизодами, зари-

¹²⁸⁾ *Моя задача*. Автор о пьесе. Красная газета (веч. выпуск), Л., 1933, № 272, 27/11, стр. 3.

совками, которые, однако, хотя до известной степени и стерли прежнюю неожиданность развязки, все же не сумели спасти дело. Хотя мотивированность разоблачения углубилась, развязка страдала искусственностью.

Дело в том, что по существу Никитин одну интригу заменил другой. Станислав Семеныч Зорин (сотоварищ проектировщика Ивнева и Бубенчиковой, борющихся с Тучковым), внезапно исчезнувший в начале пьесы, так же внезапно появляется в ее финале. Он вмешивается в ситуацию, ловко интригует, так что даже оказывается способным перехитрить изворотливого Тучкова, организовав его разоблачение. Но и сама фигура Зорина и способы разоблачения Тучкова с помощью затасканных трюков — все это было чем-то искусственно привнесенным в пьесу. Замена интриги не исправила, таким образом, положение.

Следовательно, Никитин по существу сам разрушил довольно хорошую постройку, какую возвел в предшествующих действиях. Центральное столкновение характеров и несомых ими идей он подменил формальным фактором, распутывающим главный узел, снизив тем самым сатирическую остроту изображаемого.

Таким образом, сатирическая линия хоть и отступила на второй план, но продолжала существовать и в середине и в конце 30-х годов; она неизменно присутствовала в пьесах Погодина, Гусева, Леонова, Корнейчука, а в комедии К. Крапивы „*Кто смеется последним*“ заняла опять главенствующее положение.

4

Идейно-художественные поиски в советской комедии начала 30-х годов были весьма широки. Кроме лирической и сатирической — появляются комедии и другого склада. О том, что комедия не противоречит даже философскому началу, свидетельствует „*Часовщик и курица*“, произведение старого украинского драматурга Ив. Кочерги (1881—1952). В конкурсе 1933 года, объявленном СНК СССР, на создание лучших театральных пьес, комедия Кочерги была удостоена третьей премии. Как отмечалось в сообщении о „*Итогах конкурса на лучшие пьесы*“ — „*Часовщик и курица*“ („*Майстри часу*“) — „оригинально и живо построенная пьеса о большевистском времени и большевистских темпах“.¹²⁹⁾

На протяжении четырех действий Кочерга показывает жизненную историю своих героев на одной и той же железнодорожной станции провинциального городка, но в разное время — довоенное (1912), годы гражданской войны (1919—1920) и в период 1929 года. В комедии, отличающейся сплетением ярко комедийных (порою водевильных) лирических и патетических тонов, Кочерга прославлял революцию, описывал героизм рабочего класса, сражающегося за свою победу и строящего новый социалистический мир.

Идейное ядро пьесы образует спор о времени, который Кочерга пытался философски осмыслить. В комедии решается проблема, кто мастер времени, кому принадлежит будущее. В этом споре драматург столкнул два резко противоположных принципа в понимании времени — идеалистический (пред-

¹²⁹⁾ Ив. Кочерга, „*Часовщик и курица*“, 1934, стр. 15.

ставленный немцем Карфункелем, часовщиком, представителем капиталистической часовой фирмы, застрявшим в России) и материалистический — в лице русских революционеров, подчинивших время революции и наполнивших его глубоким гуманистическим содержанием. Всем ходом сюжетных событий, всей системой образов Кочерга доказывает, на чьей стороне время и на кого оно работает: мастер времени — революция, и ее творцы, большевики — „мастера великого Октября“. Они не только заставили время работать на революцию, но своей грандиозной созидательной работой обгокуют само время.

В этом отношении пьеса весьма интересна. И можно не сомневаться в том, что она „оставила глубокий след в истории украинской советской драматургии“, как пишет Володимир Здоровага в своей книге *„Современная украинская комедия“*.¹³⁰⁾

В художественном отношении, пьеса, однако, не лишена некоторых частных недостатков. Кочерга создавал действующих лиц в отношении к приведенному решаемому центральному вопросу — в этом основном повороте он освещал их поведение. Но образы не были созданы как самобытные, индивидуализированные характеры. Они остались замкнутыми. Ведущую роль играло *движение времени*. Четыре действия давали как бы разрез времени, выразили изменение образов во времени. Драматурга интересовал сам исторический процесс и ситуации, в которые люди попадают. Но характеры не успевали полностью раскрыться в кинематографически сменяющихся событиях (иногда, во втором и четвертом действии, лишь иллюстрирующих основную мысль о времени). Им не хватает психологической глубины. Поэтому случилось, что Карфункель вырос в символический образ. Весьма упрощенной и неожиданной оказалась судьба одного из центральных персонажей — бывшего учителя Юркевича (из которого автор неожиданно сделал „гнилую интеллигенцию“); интересный образ Лиды Званцевой, носительницы в комедии гуманистического начала революции, был лишен действенной силы, остался эпизодическим.

Что касается использованных комедийных средств — причинные связи комедийных ситуаций часто основаны на случайностях, случайных совпадениях обстоятельств (водевильные приемы). Эта черта четко приобщает пьесу к комедийному жанру. Но, с другой стороны, находится в определенном противоречии с философским характером пьесы, тянущим произведение к высокой комедии.

Все же в тогдашнее время комедия занимала значительное место в репертуаре, обошла сцены многих театров страны, где пользовалась заслуженным успехом.

5

Наряду с большими достижениями в области социально-героической, лирической, сатирической комедии и комедии философского оттенка, ярким выражением жанровой многогранности советской драматургии и блестящей победой ее в начале 30-х годов явился *водевиль*. Это новое завоевание связано с именем В. Шкваркина, продолжающего свои попытки утвердить на сцене советского театра любимый народом жанр.

¹³⁰⁾ Володимир Здоровага, *Сучасна українська комедія*. Київ 1959, стр. 44—45.

В 1933 году появился на страницах журнала „Театр и драматургия“ шваркинский „*Чужой ребенок*“. Вскоре он был поставлен в Московском театре Сатиры, и затем начал свое победное шествие по театрам страны.

И. Шток, вспоминая о спектакле „*Чужой ребенок*“ в далеком прошлом (в театре Сатиры), пишет: „Смех, непрерывный смех, смех на каждую реплику, аплодисменты, вызовы автора не только после последнего, но и после второго действия, середине действия! — удлинители представление на сорок минут. Я никогда не слышал ни на одном спектакле такого количества смеха и аплодисментов посреди действия. Постановщики Н. Горчаков и Р. Корф, конечно, ожидали успеха, но то, что делалось, превзошло их ожидания. Директор театра был так доволен и так улыбался, что можно было подумать, что именно он и написал эту пьесу“.¹⁸¹⁾

Чем завоевала комедия симпатии зрителя? Дело было в том, что зритель узнавал в героях комедии себя, горячо переживал с ними то, с чем сам сталкивался в своей жизни, что его волновало, на что он требовал ответа. Притом все жизненные проблемы — любви, счастья, дружбы, морали, брака и т. д. — были поданы в яркой комедийной форме, переданы с подкупающим задумчивым юмором, трогательной человеческой мягкостью.

„*Чужой ребенок*“ был тесно связан с поисками лирической комедии в советской комедиографии начала 30-х годов, примыкал к руслу, представленному в это время К. Финном, В. Киришином, В. Соловьевым и другими.

В своем новом произведении, как вполне зрелый художник, в совершенстве владеющий тайнами комедийного искусства, Шваркин шагнул дальше опыта водевиля 20-х годов. Но водевиль 20-х годов в свою очередь подготовил этот новый качественный скачок.

В равных водевилях Шваркина традиционная форма, определенное увлечение формальными комедийными средствами (сказывающаяся доля развлекательности) препятствовала полному проявлению современной действительности. В „*Чужом ребенке*“ в первый раз в его творчестве советская действительность заговорила полным голосом. Как раньше в „*Клопе*“, „*Бане*“ В. Маяковского, „*Выстреле*“ А. Безыменского, в комедиях Погодина и других, так и в водевиле В. Шваркина — советская действительность стала не фоном, на котором разыгрывалась какая-то история, а основой комедии.

Преодоление мещанских предрассудков, мещанской психологии, формирование нового человека, становление настоящей, социалистической морали, новых отношений — вот в широком смысле тема „*Чужого ребенка*“. И в этом отношении пьеса шла по главному пути развития советской драматургии.

*

Внимание драматурга привлекла к себе молодость страны, молодое поколение, вырастающее в новых общественных условиях.

Маня, начинающая актриса, готовит новую роль. В одной старой дореволюционной пьесе она должна сыграть обманутую, брошенную любимым человеком девушку, у которой родится ребенок. Маня, воспитанная на новых понятиях этики, выросшая в советской действительности, где нет разницы между законным и незаконным ребенком, где женщина окружена заботой, — не знает, как сыграть эту роль, как выразить драму, переживаемую героиней пьесы. „В самом деле, девушка сошлась с любимым человеком, — рассуждает Маня. — Ни-

¹⁸¹⁾ И. Шток, *Комедиограф Василий Шваркин*. Театр 8 (1958) 130.

чего особенного. Он ее бросил. Пожалуйста, вот бы не плакала! У нее должен родиться ребенок. Тоже ничего сверхъестественного. Об этом узнают родители и выгоняют дочь из дому. Подумаешь, трагедия — взяла и переехала! Все знакомые от нее отвернулись. Да я бы сама не взглянула на таких знакомых. Наконец героиня встречается студента. Она вся потянулась к нему, он весь потянулся к ней; но, узнав о ребенке, больше не приходил. Туда и дорога! А она страдает. Четыре акта, восемь картин страдает. Из-за чего? Как нелепо жили люди! Ах, если бы теперь встретить хоть одну такую девицу, посмотреть, расспросить...¹³²⁾

Маня продумывает свою роль, трудную, во многом ей непонятную и чуждую ее миропониманию. Она читает монолог обольщенной, обманутой девушки. Ее подслушивают подруга Зина и влюбленный в Маню зубной техник Сенечка Перчаткин, и принимают сказанное всерьез, как случившееся с Маней. Так рождается версия о ее мнимой беременности. Созданное недоразумение Маня еще углубила, приняв решение сыграть роль матери „внебрачного“ ребенка, пережить тяжелую судьбу своей героини в жизни, мистифицировать окружающих.

Это несложная, но удачно созданная подлинно комедийная интрига. Вокруг мнимого внебрачного „чужого ребенка“ и с ним связанных вопросов любви, брака, морали концентрируются отношения всех действующих лиц. „Ребенок“ Мани становится испытанием моральных качеств людей ее окружающих. Первая их реакция действительно как бы ставит Маню в положение героини пьесы. Сообщение о мнимой беременности Мани поразительно действует на родителей. От Мани отворачиваются влюбленные в нее „ухажеры“, молодые люди разных характеров — несколько чудаковатый Сенечка Перчаткин, ревнивый Костя-студент, и пошляк-инженер Прибылев. Затем положение меняется. Добродушные и чуткие старики сперва горячо переживающие „позор“ дочери, все же сумели понять ее, преодолеть в себе предрассудок. И когда Маня им сообщает, что, возможно, у нее „совсем не будет ребенка“ — старик Караулов искренне возмущается: „Как не будет? Почему? То есть, ты хочешь... И думать этого не смей! Я тебя прошу и приказываю: чтобы ребенок был! Конечно, театр — главное, но маленький тебя не съест: мы, мы позаботимся... И думать не смей! Я к нему привязался...“¹³³⁾

Изменилось и отношение Сенечки, этого смешного, жаждущего „горизонтов“ „романтика“. Здесь он нашел повод для „подвига“, которым хочет заново начать свою „биографию“ в соответствии с планом перестройки собственной психологии. Он согласен жениться на Мане, несмотря на „чужого ребенка“. Но „подвиг“ не состоялся. Маня объяснила Сенечке, что ребенка нет. „Обманутый“ Сенечка огорчается: „Виноват... Как же так? Значит, реального дитяти нету? Следовательно, вы меня охмурили, как в театре? Значит, вы не героическая гражданка, а просто барышня? Оказывается, я вместо подвига Петрушку валял? Ведь я но ночам, на себя глядя, умилялся, всхлипывал... Уважать себя начал. Сам себе на «вы» говорил! Вдруг — раз! Нету младенца! Нету моего подвига. Обманули, обесчестили! Отдайте моего чужого ребенка!“¹³⁴⁾

Мистификация Мани являлась испытанием и для Кости, который искренне любит ее, но оказывается не на высоте положения. Ему, этому „студенту третьей гильдии“, надо преодолеть в себе „и феодала, и мелкого рыцаря, и Отелло“, „Лермонтова и Достоевского“.

В. Шкваркин — большой мастер комедии, он знает, что на недоразумении напряжение все три акта держаться не может. По существу, развязка истории

¹³²⁾ В. Шкваркин, „Комедии“ Советский писатель, М. 1954, стр. 7.

¹³³⁾ Там же, стр. 58.

¹³⁴⁾ Там же, стр. 50.

мистификации Мани происходит уже во втором действии, но пружина действия не ослабевает, ибо оказывается, что ребенок все-таки будет, только у Раи, судьба которой действительно напоминает судьбу обманутой девушки из пьесы. Напоминает, но все же разительно отличается. Ибо окружают ее новые люди и живет она в других условиях.

Сплетение двух параллельных и в то же время контрастных линий (мистификация и действительная история обманутой девушки) открыло Шкваркину новые возможности для характеристики новой морали, новых взаимоотношений.

В третьем действии на первый план выдвигается образ Якова, друга Кости. Это не только „высококвалифицированный спец по дружбе“, „счетовод, бухгалтер сердечных дел“, „сберкасса чужих тайн и переживаний“, но и настоящий герой, герой трогательного романа. Он давно любит обманутую Прибылевым девушку и хочет быть ей настоящим другом. Хочет и может, так как свободен от предрассудка. „... Я не спрашиваю: кто он, — говорит он Рае. — Зачем? Он от вас ушел — значит, худой человек. А если худой человек ушел — попутного ветра в спину...“¹³⁵⁾

Если вокруг „ребенка“ Мани Шкваркин разыгрывал цепь ярко комичных сцен, то отношения Якова и Раи протекают в лирической тональности, переданной, однако, в тонко комедийной инструментировке. Так не резонерскими, не риторическими, а чисто комедийными средствами Шкваркин достигает цели, заставляет зрителя почувствовать победу социалистической морали, настоящего гуманного отношения к женщине, почувствовать уродливость, ненормальность предрассудков, перекочевавших в новую жизнь из былого.

Успех В. Шкваркина во многом определялся его умением находить комедийные коллизии и образы как бы в самой жизни. „Чужой ребенок“, несмотря на сложность интриги, привлекателен ее ненадуманностью. Однако этой ненадуманности не противоречит богатая выдумка, подлинное мастерство Шкваркина. Он переполнен юмором, он рассыпает смех полными пригоршнями, радуется своим большим комедийным искусством. Он умеет не только видеть смешное, обнаружить его в действительности, но и умеет передать его. В „Чужом ребенке“ это искусство сверкает каскадом острословия, шуток, что, впрочем, оставляло место в комедии и для настроений грусти, лирики, даже печали. — Газета „Правда“ в свое время свидетельствовала о спектакле: „Зрители на всем протяжении спектакля неудержимо хохочут, прерывая аплодисментами ход действия“.¹³⁶⁾

Но оценки зрителя, благодарного Шкваркину за подлинно веселую комедию, расходились с оценками некоторых критиков, которые брали под сомнение именно самую верность Шкваркина искусству комического. „Яков, отчасти Караулов, — это для Шкваркина серьезно и важно, — писал М. Леви́дов, — а остальные все — Сенечки, Кости, Прибылевы, Маши, Зи́ны, Раи, Агрипины — это условные персонажи, это для того, чтобы вертеть интригу, нагромождать положения, а главное для того, чтоб смешить, смешить без конца и краю, самыми пошлыми, максимально вульгарными средствами, самыми низкопробными, максимально дешевыми поводами ...“¹³⁷⁾ Это была грубая неправда о „Чужом ребенке“.

¹³⁵⁾ Там же, стр. 40.

¹³⁶⁾ С. Розенталь, „Чужой ребенок“ В. Шкваркина. Правда, 1933, № 302, 1/11, стр. 4.

¹³⁷⁾ М. Леви́дов. Дело о смехе. Театр и драматургия 3 (1934) 51.

„Чужой ребенок“ силен и многообразием комедийных положений и остроумным текстом, живым, непринужденным диалогом. Приемы комического у Шкваркина необычайно разнообразны, языковые парадоксы здесь разных оттенков: *комические натяжки* (Яков Косте: „Все равно: влюбленный — значит больной“), *сочетания слов разного плана* (речь Сенечки Перчаткина особенно пестрит ими: „То есть я хотел извиниться за неорганизованное пение в рамках дачной местности“, — говорит Сенечка Караулову); резкое *неожиданное столкновение в репликах разных смысловых значений*, вызывающих комический эффект („Вы что же? — набрасывается мамаша Караулова на Сенечку с закрытыми глазами объясняющегося в любви Мане. — Закрывши глаза нашу дочь компрометируете?“). В репликах некоторых героев встречаются также соответствующие ситуации смешные изречения, комментирующие происходящее: „... Ничего, ничего, дыши воздухом. Вспоминай спартанцев“, — говорит Караулов жене, когда преподнес „сюрприз“, сообщил ей о Маниной беременности. Шкваркин не брезгает иногда и наивной, вызывающей смех бессмыслицей в целях характеристики говорящего („Мария Сергеевна, я вас любил без нахальства, вежливо, как Данте свою Петрарку“, — объясняется Сенечка Мане). Шкваркин широко пользуется каламбуром. Он любит каламбурить, проявляя большую изобретательность в этой остроумной игре слов. Он прибегает к каламбуру, строя речь положительных героев, и это делает их живыми и привлекательными. Каламбур основан у Шкваркина преимущественно на полисемии слова. Ольга Павловна причитает по поводу „несчастья“ Мани. Старик Караулов убеждает ее: „Пойми, что теперь в жизни новые начала“. Ольга Павловна: „Какие начала — не знаю, а концы все те же“. Столкновение переносного и прямого значения слова „начала“ — один раз в значении „принципы“ и второй раз — в первоначальном временном значении, имеет свою стилистическую мотивированность и создает яркий комический эффект.

Плодотворная дискуссия, развернувшаяся в литературной общественности после появления статей М. Горького о языке художественных произведений (1934) нашла отражение и в области драматургии. Повышение писательской требовательности к слову явилось ведущим мотивом всех критических выступлений, посвященных работе драматурга над художественным словом. В этом отношении пришлось Шкваркину выслушать ряд критических замечаний. Несколько утрированным явилось обвинение Ал. Gladкова, упрекающего Шкваркина в словесном „аттракционизме“, „хохмачестве“, т. е. в подчинении всех выразительных качеств языка „выдвинутой на передний план остроте“, вне психологической ситуации и независимо от характера.¹³⁸⁾

Но в комедии, действительно, были остроты, не связанные с характеристикой образов. Шкваркин впоследствии убрал из пьесы фигуру врача Рывкинда с его речевой характеристикой, основанной на сомнительных остротах, другие остроты существенным образом переделал. Вообще, когда он взглянул на свою комедию-водевиль глазами опытного мастера, понадобились многие поправки.¹³⁹⁾ Он освободил текст от некоторых случайных персонажей. Помимо фигуры Рывкинда, убрал акушерку Агриппину Семеновну, приятеля Сенечки, снял картину, слабо связанную с основным действием в комнате акушерки,

¹³⁸⁾ См. Ал. Gladков, *Об языке советской драматургии*. Рабис 4 (1934) 23.

¹³⁹⁾ См. издание В. Шкваркина, „*Комедии*“ Советский писатель, М. 1954.

прояснил, упростил, отшлифовал комедию, сделал целостнее. Это одновременно сопровождалось прояснением характеров (особенно от этого выиграл Сенечка Перчаткин: намеки на его связь с акушеркой убраны — Сенечка стал более приятной фигурой). Таким образом, и архитектоника пьесы стала еще стройнее, соразмернее.

*

Но наиболее яркой победой Шкваркина явился сам жанр. В. Шкваркин взял приемы того же жанра, над которым немало потрудился в 20-е годы, который принес ему немало разочарований, неудач. Взяв водевильные приемы, щедро и в то же время с чувством меры он тонко использовал их в построении сценического действия. Каскад недоразумений, подслушиваний, мистификации, неузнавания, обманов и т. п. не был лишь техническим набором приемов. Шкваркин сумел их подчинить основной идее. Возникло компактное водевильное целое.

Хотя критика в свое время и отмечала водевильный характер произведения, все же рассматривала его как лирическую комедию, а водевильность *„Чужого ребенка“* подверглась разному как нечто не совсем органичное и уместное.

Лишь непониманием жанровой природы можно объяснить упреки некоторых критиков, умудрившихся усмотреть в пьесе только сплошную обескровливающую характеры условность. Эти критики отказывали водевилю в жизненной правде: „... в пьесе нет образов, — писал И. Крути. — Ее люди плоскостны. Они не живут: не только у Сенечки «нет биографии», ее нет и у Якова, и у Кости, и у Мани. Эти люди не имеют прошлого и не имеют будущего. Ибо «дышат» они одной условной страстью — все сосредоточено вокруг вопросов «есть ребенок или нет ребенка у Мани» и кому Маня достается. Дальше их интересы не простираются, ибо их проводимая дорога ведь тоже условность“.¹⁴⁰) Критик преднамеренно отрицал то, что как раз явилось достижением Шкваркина, как отмечалось выше, ибо в его комедии не обескровленные фигуры, движущиеся по инерции водевильной схемы, а интересные, живые человечески обаятельные герои. Впрочем, на оценке Крути *„Чужого ребенка“* лежит печать тенденциозного противопоставления комедии Шкваркина *„Чудесного слова“*. Только в комедии Киршона Крути признавал первую советскую комедию, несущую „в массы большие мысли и большие страсти“. В *„Чужом ребенке“* Крути критиковал решительно все, объявлял интригу комедии нереальной, „сугубо сочиненной“, ограничивающей „подлинную жизнь советского человека“.

Интрига — это, можно сказать, природа, душа водевиля, его соль. Хороший водевиль немислим без крепко слаженной яркой, оригинальной интриги. Обаяние сложной, извилистой интриги — „грациозной и шаловливой Пуганицы“, питающей „любовь, романтику, поэзию“, заставило в свое время А. Р. Кугеля, старого театроведа, написать даже восторженную статью о ее очаровательной прелести, о „наивной прелести мечты“ в водевиле.¹⁴¹)

Хотя она и вносит в произведение определенную условность, в подлинном водевиле, пронизанном мыслью, она не нарушает достоверность изображае-

¹⁴⁰) И. Крути, *„Чудесный слав“*. Театр и драматургия 7 (1934) 51.

¹⁴¹) См. А. Р. Кугель, *Дядюшка-водевиль*. В кн. А. Р. Кугель, *Утверждение театра*, Изд. журнала Театр и Искусство, М., стр. 159—167.

мого. Созданная Шкваркиным в „*Чужом ребенке*“ интрига не является случайным и чисто внешним элементом. Она органично взаимосвязана с избранной темой и с логикой развития самих характеров комедии, помогает им выявляться. Она находится в органической связи с конфликтной природой пьесы. Эта конфликтная сторона поднимала пьесу над развлекательностью, делала ее по-настоящему проблемной. Конфликт заключается в столкновении старой и новой морали, старой и новой этики в сознании и психологии героев. Интрига позволяла Шкваркину развернуть цепь комедийных коллизий, отражающих столкновения противоположных взглядов, интересов, характеров. А вместе с конфликтом в пьесу вошла настоящая жизнь, живая современная действительность. Главным стало — прекрасное, оптимистическое содержание — люди с их хорошими свойствами и чертами.

У Шкваркина водевиль испытал воздействие комедии, которая, в свою очередь, приобретала новые черты, порывая с канонами в построении сюжета. Советский водевиль несомненно обогащался от комедии в отношении общей идейной, социально-политической и структурной углубленности. Он стал формой, отображающей сильную для его возможностей социальную проблематику. Он способен дать свою — соразмерную выбранному жизненному материалу и примененным художественным средствам — определенную социально-политическую зарядку. В новом, советском водевиле проявляется более естественное и свободное развитие сценических положений; традиционные водевильные приемы перестают восприниматься только как сюжетные схемы, так как они получили более логичную и глубокую сюжетную и характерообразующую мотивировку. В этом смысле можно даже признать, что нет принципиальных различий между комедией и водевилем, который в советской драматургии приобретает гибридный характер, и его жанровые границы порой становятся трудно различимыми.

Зритель принял „*Чужого ребенка*“ восторженно. „*Чужой ребенок*“ завоевал признание. Но критика недооценивала усилия Шкваркина в творческом освоении жанра водевиля, при этом прежде всего русского.

Некоторые критики видели в „*Чужом ребенке*“ лишь прямое заимствование из образцов классических водевилей.¹⁴²⁾ „Золотые правила“ драмы — мнимое существование, тройной конфликт, принцип неузнавания, повторяющиеся ситуации, — писал А. Мацкин в рецензии на спектакль в театре Сатиры, — весь ассортимент французского водевиля использует В. Шкваркин в своей комедии. Его несколько не тревожит тот факт, что бдительный критик без труда установит родословную его героев. Давно скомпрометированные персонажи дореволюционных водевилей честно служат советской комедии“.¹⁴³⁾ В соответствии с этим общим положением оцениваются предвзято и конкретные образы персонажей. Критик заклеил Сенечку Перчаткина как „пошляка с надрывом“, Прибылева — „пошляка без предрассудков“, Караулова — „пошляка-лирика“ („некая смесь Миллера из „*Коварства и любви*“ и Экипажева из „*Миллиона терзаций*“). В таких оценках „*Чужого ребенка*“ давала знать о себе и предвзятость в отношении к жанру водевиля вообще.

В 30-е годы жанр водевиля, несмотря на достигнутые успехи, не добился общего признания. Принято было смотреть на него как на пустячок, как на

¹⁴²⁾ См. М. Левидов, *Дело о смехе*. Театр и драматургия 3 (1934) 51 и др.

¹⁴³⁾ А. Мацкин, *Золотые правила*. Вечерняя Москва, 1933, № 251, 1/11, стр. 3.

легковесный жанр, сугубо развлекательный, неспособный вместить содержательную социально-общественную проблему. „В отличие от водевильного жанра (развлекательного, веселящего, призванного удовлетворять потребность зрителя в смехе) значение истинной комедии в воспитательном воздействии на умы общества“, — писал Эм. Миндлин в 1940 году.¹⁴⁴⁾

Такое представление о водевиле усугублялось противопоставлением его сатирической комедии. Театральный критик Р. Пикель — в своей статье о проблемах комедии: водевиль и сатирическая комедия — „это — полярные виды комедии, так сказать, правый и левый фланг ее... В водевиле смех как форма разоблачения крайне завуалирован, и поэтому социальная направленность его ничтожна. В сатире смех находит блестящее развитие в форме дискредитации изображаемых персонажей и явлений, и политичность сатиры всегда высока“.¹⁴⁵⁾ Конечно, такая позиция не могла способствовать развитию советского водевиля как емкой и социально значимой художественной формы. Между тем опыт работы Катаева и Шкваркина в этом жанре как раз интересен попытками поднять общественное значение водевиля.

Советский водевильщик овладевает той же действительностью, что и комедиограф. Советский водевиль не имеет своего мира, отделенного от комедии какими-то приемами, недоступными комедии. У водевиля, как и у всякого другого жанра есть своя ограниченность. Сфера героического в общем чужда ему. Его область — это прежде всего *быт людей*, но в этой сфере его возможности очень разнообразны. Реальная практика советского водевиля опровергает попытку Сторчака противопоставить социально-значимому конфликту („серьезной“ или героической комедии) „игривость сюжета“ водевиля.¹⁴⁶⁾

Водевиль имеет определенные жанровые признаки, водевильная форма суживает, как правило, масштабность изображаемой действительности. Но социальной значимости изображаемого не нарушает. Именно это, по-видимому, заставило К. С. Станиславского сказать: „Пусть водевиль отображает жизнь в капле воды, но он отображает именно жизнь, а не театральные приемы игры и режиссуры“.

По спору, который завязался между А. Диким и В. Ермиловым в журнале „Театр“ (1953, № 11, 12) видно, что теоретически сущность водевиля не вполне освещена.

В книге „Некоторые вопросы теории советской драматургии“ (М. 1953) В. Ермилов, задумываясь над характером водевиля, его жанровыми признаками, отмечал, что водевильная улыбка не может звучать там, где герои

¹⁴⁴⁾ Эм. Миндлин, *Разговор о комедии*. Театр 3 (1940) 117.

¹⁴⁵⁾ Р. Пикель, *К проблеме советской комедии*. Театр и драматургия 6 (1933) 52.

Заметим, что представление о водевиле как искусстве второстепенном, продолжало бытовать и в 50-е годы, о чем справедливо писал А. Дикий в статье *Забывтый жанр* (Театр 11/1953/87). Все еще и сегодня появляются формулировки — неточно, а по существу неверно толкующие сущность водевиля. Например, автор книги *Питання поэтики драми*, вышедшей в Киеве (1959), пишет: „В водевиле измельчание социальной значимости конфликта идет еще дальше, чем в лирической комедии. Главная цель этого типа драматического творчества — веселить публику, поэтому бытовые недоразумения, смешные любовные истории, мелкие преступления являются для водевильщиков той сферой общественной жизни, из которой они черпают темы и конфликты...“ (К. Сторчак, *Питання поэтики драми*. Київ 1959, стр. 241). Вряд ли является характерной для советского водевиля и следующая формулировка: „Водевилем называют изображение социально незначительного, но эффектного конфликта в комедийном жанре...“ (В. Волькенштейн, *Драматургия*. Советский писатель, М. 1960, стр. 174).

¹⁴⁶⁾ К. Сторчак, *Питання поэтики драми*. Київ 1959, стр. 232.

имеют недостатки, с которыми не следует примиряться. Это свое положение углублял Ермилов предположением, что там, где возникает „не совсем благодушный смех“ по отношению к изображаемым (в водевиле — положительным) героям, водевильная улыбка означала бы примирение с их недостатками, которые требуют комедийно-осуждающего, но ни в коем случае не водевильно-добродушного смеха.

Таким образом, складывается концепция, допускающая в водевиле наличие одних положительных героев и добродушного смеха над маленькими недостатками хороших людей.¹⁴⁷⁾ Это явно ограничивает боевые возможности водевиля.

Это правильно подметил Алексей Дикий. В статье „*Забывтый жанр*“ он ратовал за глубоко содержательный водевиль, основанный на „драматическом конфликте“, способный вместить „борьбу с явлениями отрицательными, общественно-вредными“, „решительное осуждение порока“. Он отмечал, что водевиль „... воспевает новых людей и новую действительность, но он же может вместе с сатирической комедией воевать со старым, дурным, отживающим. И незачем ограничивать возможность жанра, мешая ему черпать для себя материал из жизни, как она есть, со всеми ее трудностями и радостями“.¹⁴⁸⁾

Определенным недостатком высказываний Дикого явилось то, что он не оттенил более четко специфичность водевиля. Могло возникнуть впечатление, будто водевиль борется с общественными недостатками средствами, идентичными сатирической комедии.¹⁴⁹⁾ Несмотря на это, нельзя не отметить, что точка зрения Дикого более точно отвечает действительным возможностям жанра, предполагает возможность его социального звучания, выводит его за пределы „водевиля-шутки“, „беззаботного смеха“, которыми по существу Ермилов ограничил данный жанр.

Ермилов в завязавшей между ним и Диким полемике исходил из обобщения черт ранних водевилей А. П. Чехова „*Медведь*“, „*Предложение*“ — водевилей-шуток: „Есть в произведениях Чехова юмор лирический, юмор трагический, юмор сатирический. Есть и просто юмор, шутка, торжество смеха: таковы его водевили. Только при чрезмерной, скучной серьезности можно было бы искать в этих, искрящихся беззаботным весельем, безудержным смехом «шутках в одном действии» какое бы то ни было сатирическое значение... Разумеется, никаких сатирических задач Чехов и не думал ставить в этих водевилях, это именно шутка, не больше, но и не меньше“.¹⁵⁰⁾ С этой позицией вел Ермилов спор с Диким, возражая против проблемного углубления водевиля вообще, замыкая его предметный мир миром шутки.

Бесполезно добиваться отождествления задач и функций сатирической комедии и водевиля. Водевиль способен расправиться с достойными осуждения недостатками — своими, свойственными ему средствами, не перерастая притом в сатиру, не нарушая свой жанровый характер.

¹⁴⁷⁾ См. В. Ермилов, *Некоторые вопросы теории советской драматургии* (О гоголевской традиции). Советский писатель, М. 1953, стр. 12.

¹⁴⁸⁾ Алексей Дикий, *Забывтый жанр* (Заметки о водевиле). Театр 11 (1953) 93.

¹⁴⁹⁾ За эту неточность сразу же уцепился В. Ермилов. В статье *О драматургии Чехова* он писал: „Полагая, что водевиль имеет возможность клеймить врага так, как это делает сатирическая комедия, А. Дикий съедает специфику жанров, утверждая повесть водевиля с сатирической комедией“ (Театр 12/1953/ 53).

¹⁵⁰⁾ В. Ермилов, *О драматургии Чехова*. Театр 12 (1953) 53.

Однако одновременно возникает вопрос — почему должен смех в водевиле исчерпываться лишь водевильно-добродушной улыбкой, почему не может иметь и других оттенков, даже осуждающих, сатирических интонаций?

Как раз опыт советского водевиля, хотя он сравнительно невелик, достаточно убедительно доказывает обратное: водевильная форма обогащается за счет сатирических элементов (сатирический водевиль „Сильное чувство“ /1933/ И. Ильфа и Е. Петрова, „Миллион терзаний“, „Домик“ В. Катаева, „В сиреневом саду“ Цезаря Солодаря и др.).

В „Чужом ребенке“ В. Шкваркин защищал хорошее в людях, презирал и высмеивал водевильными средствами неправильное, порочное, отсталое, воевал за победу добрых человеческих начал над плохими. Теплая лиричность, с которой Шкваркин выписал шеренгу положительных персонажей ясно выражает его отношение к людям. Шкваркин любит и своих молодых героев и стариков Карауловых, сочувствует их переживаниям. Но все же отношение Шкваркина к своим героям не является слепо восторженным, всепрощающим. Воспевая чистоту совести, жизни, благородство настоящих человеческих отношений, Шкваркин в то же время шуточно и остроумно подвергал осмеянию их теневые стороны. Поэтому глубоко несправедливым и неверным по отношению к водевилю явилось замечание о „нотах демобилизующего благополучия“, будто бы звучащих в „Чужом ребенке“.¹⁵¹ Шкваркин, конечно, осмеивает не сатирически; он в „Чужом ребенке“ не выступает общественным разоблачителем. Он взялся показать благородное в человеке, выявить в нем хорошее, завоеванное, однако, путем преодоления пережитков и предрассудков. Критика достигается самоосмеянием, самоосуждением, которому подвергают себя персонажи. Это и является своеобразной чертой „Чужого ребенка“.

„Безобидность водевильных противоречий, не содержащих в себе никаких печальных возможностей“, — определяет В. Ермилов как источник „чистого“ водевильного юмора.¹⁵²)

Но водевильные противоречия „Чужого ребенка“, на основе которых вырастает основная коллизия, не так уж безобидны для всех персонажей. Если по отношению к старикам Карауловым, Косте, Сенечке, они носят в основном безобидный характер, то противоречия, связанные с фигурой инженера Прибылева, разрешаются для него не так уж приятно и благополучно. Прибылев был посрамлен. В изображении Шкваркина это не злодей-развратник, а ловкий хамелеон, пошляк, обманщик, все же „чужой“ в среде „своих“. Шкваркин не становится в позу прокурора, обличающего Прибылева в разврате, и изгоняющего этого типа из среды советских людей. Прибылев в ней живет, и своей работой ей даже полезен. Масштаб этой фигуры был слишком ничтожный, чтобы быть объектом бичующей сатиры. Но Шкваркин сумел высмеять его, достичь комедийного снижения образа, оттенив банальность Прибылева. „Маня, Маруся, Марго“, „Рая, Раиса, Райо“, — это его стереотипный способ обращения к женщинам. В столкновении с Раей он уговаривает ее, чтобы она ушла с дачи Карауловых: „Ваш бывший Теодорик просит...“ Он уличил сам себя в неискренности, в обмане, притворстве в сцене предложения, уронив из своего кармана дневник Мани, из которого узнал о несуществующем ребенке.

¹⁵¹) См. режиссер Дмоховский, *Почему мы ставили пьесу „Чужой ребенок“*. Рабочий и театр 6 (1934) 13.

¹⁵²) В. Ермилов, *О драматургии Чехова*. Театр 12 (1953) 54.

Так же — чисто водевильными средствами — нанесен второй „удар“ Яковым, когда Прибылев „добровольно“ подписал проект о сносе собственной дачи. — Таким образом, Шкваркин строил водевиль как форму, вмещающую осмеяние отрицательного. Осуществляется это средствами соразмерными возможностям этого жанра без нарушения его стилиевой специфики.

„Чужой ребенок“ — менее всего беззаботный водевиль-шутка. Жизненные противоречия, изображаемые в пьесе, отражаются в перипетиях, весьма разнообразно характеризующих человеческие отношения: это и обиды, и огорчение, и оскорбление, а для некоторых и весьма „плачевные“ последствия, но все же водевильные отношения между героями в основном носят спокойный характер. Водевилью достаточно посрамления отрицательного героя для достижения победы, для торжества добра.

Не столько безобидностью водевильных противоречий, сколько спокойствием их разрешения отличается природа водевиля. Сводить характер противоречий к безобидности — значит сглаживать противоречия.

Шкваркин широко открыл двери водевиля для того, чтобы в него вошла современность. Его водевиль остается правдивой картиной мира, увиденной сквозь призму водевильной специфики.

„Чужой ребенок“ озаменовал собой возрождение водевиля со всем блеском занимательной интриги, насыщающей пьесу живым, звонким, несмолкающим социально-окрашенным смехом.

„Чужой ребенок“ — настоящее жизнерадостное, поэтическое создание, отличающееся остроумной мыслью, легкостью диалога, живостью и непринужденностью поведения героев, занимательностью действия. Он имеет присущую настоящему водевилю стремительность, даже молниеносность развития сценических событий, быструю смену впечатлений, увлекающих зрителя неожиданностью, занимательностью, изобретательностью выдумки.

Он в какой-то мере отвечает условиям, которые ставил водевилю А. П. Чехов, считавший эту драматическую форму „хорошей штукой“: „1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение...“¹⁵³)

Водевиль Шкваркина сохраняет синтетическую драматическую структуру, дающую возможность использовать песни, танцы и музыку (куплеты Сенечки не вставной номер, а часть его характеристики; так же и приплясывание Якова является естественным выражением его настроения [а не самостоятельной танцевальной вставкой]).

Водевиль, как жанр, возрожденный советской комедиографией, продолжая прекрасные традиции водевиля классического, приобрел новое звучание, исходящее от самого жизненного содержания. Хотя основные определяющие жанр признаки и приемы остаются прежними, все же в какой-то степени они были отмечены новым содержанием. Они подчиняются логике решаемой проблемы. Интрига, как организующий элемент сюжета, перестает быть лишь формально техническим средством, втягивающим образы в действие, приобретает социальную окраску, способствует выявлению характеров. Возникает также более органичное и естественное единство пения, танца и музыки. Ценное идейно-художественное содержание (сравнительно широкого социального

¹⁵³) А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. XIII, ОГИЗ, М. 1948, стр. 391 (Из письма к беллетристу А. С. Лазареву-Грузинскому от 15/11 1887 года).

диапазона) становится признаком советского водевиля, служащего как и остальные комедийные жанры не пустой развлекательности, а этическому росту советского общества. Советский водевиль имеет емкий социально-идейный аспект; своим своеобразным комедийным видением жизни учит зрителя лучшему, эмоционально обогащает его. Верно передает „характер домашней жизни“ народа (В. Г. Белинский), весело и смешно повествует о близких сердцу человека простых бытовых явлениях, но в то же время серьезных, идейно-значимых, человечески весомых делах.

Таким он формировался в творчестве В. Шкваркина, рождаясь из его любви к людям, к новому советскому поколению, из веры в людей и в очищающую силу искусства.

Шкваркин вошел в историю советской комедиографии как яркий, одаренный мастер комедийного жанра. „*Чужой ребенок*“ явился одной из самых прекрасных побед советской комедии в 30-е годы.

* * *

Такими интересными, во многом поучительными были процессы, характеризующие развитие комедии во второй половине 20-х и начале 30-х годов. Сопровождаемые горячими, увлекательными дискуссиями, теоретическими спорами, они свидетельствуют о могучем идейно-художественном росте этого прекрасного, любимого народом драматического вида, внесшего свою значительную лепту в становление искусства социалистического реализма.

Итак, 1925—1934 годы — это эпоха формирования жанра советской комедии, изобилующая исканиями. За десятилетний период своего развития она накопила огромный поучительный опыт, своеобразно преломившийся в теоретических и критических спорах, в горячих дискуссиях тех лет. Этот опыт поистине неопценим для понимания всей последующей истории советской комедии, он помогает понять причины ее успехов и поражений. Он неопценим и для современности, потребность которой в умной и веселой комедии разных регистров пока еще остается неудовлетворенной.