

Mikulášek, Miroslav

Советская сатирическая комедия середины 20-х годов : (А. Файко, Н. Зрдман, Б. Ромашов)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.
1964, vol. 13, iss. D11, pp. [5]-30

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108667>

Access Date: 16. 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.

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

СОВЕТСКАЯ САТИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ СЕРЕДИНЫ 20-Х ГОДОВ

(А. Файко, Н. Эрдман, Б. Ромашов)

В развитии советской комедии период до 1925 года явился скорее разведкой комедийной темы. Творческий опыт Маяковского, открывшего в „Мистерии-Буфф“ возможность органического слияния романтического пафоса утверждения величия революции и сатирического воплощения враждебных революции сил, не сразу был подхвачен последующей драматургией.

Комедия на современную тему находилась еще в плену традиционных комедийных средств, старых амплу, сюжетных схем, штампов, которые приглушали живую мысль, не давали возможность воплотить темы современной жизни. („Смех и горе“ [1922] А. Невеорова, „Сиволапинская комедия“ [1923] Дм. Чижевского, „Землетрясение“ [1924] П. Романова.) К этому направлению примыкает поток комедий, откровенных переделовок гоголевского „Ревизора“ на советский лад: „Товарищ Хлестаков“ (1922) Дм. Смолина, „Сочувствующий“ (1925) И. Саркизова-Серазини, „Брат Наркома“ (1926) Н. Лернера и др. Неудачный опыт комедий этого типа, бытующих на протяжении 20-х годов (А. Поповский, „Товарищ Цацкин и К“ [1926], С. Трусов, „Признание Клуни“ („Ревизор из деревни Клуни“) [1929], Н. Григорович, „Дочь Наркома“ [1928], Ник. Задонский, „Товарищ из центра“ [1928] и др.), подтвердил невозможность механического применения старой формы к новому жизненному материалу.

Поворотным пунктом в развитии советской комедии явился 1925 год, когда появились интересные комедии, которые сыграли свою роль в становлении этого жанра: „Учитель Бубус“ А. Файко, „Мандат“ Ник. Эрдемана, „Воздушный пирог“ Б. Ромашова.

Как видно из изучения борьбы вокруг комедий А. Файко и Н. Эрдемана, в критической литературе по советской драматургии укоренился упрощенный взгляд на эти произведения, мешающий пониманию их действительного места в советской комедии 20-х гг.¹

О пьесе А. Файко до сих пор при рассмотрении истории советской драматургии говорилось очень мало и больше в отрицательном плане. Хотя пьеса и не имеет особенно большой идейно-художественной ценности и в общем справедливо предана забвению, она все же заслуживает известного внимания, как одна из тех пьес, которые несли на себе печать исканий, характерных для времени рождения советской комедии; безоговорочно причислять ее к реакционному направлению в драматургии 20-х годов нет оснований.

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

Хотя комедия Файко не отображает жизнь Советской России в первые годы после революции и основана на изображении буржуазного общества только „в одной из небольших европейских столиц“ (в ней повествуется о путях мелкобуржуазной интеллигенции в революции), ее нельзя обойти при рассмотрении зарождения советской комедии, при оценке ее первых шагов. Она — литературно-исторический факт на пути развития советской комедии.

Воплощая заграничную тематику, Файко схватил в жизни одной европейской страны момент совершающегося революционного переворота, когда рабочий класс побеждает и сметает господствующую буржуазию, арестовывает ее представителей. В лице некоего мнимо прогрессивного человека — учителя Бубуса, которого буржуазия хочет использовать в своих интересах как „перекидной мостик“ между собой и пролетариатом, А. Файко действительно разоблачал примиренчество.

Таким образом в пьесе имеется отчетливо отрицательный материал (на сцене действует лишь общество паразитов, вралей, лицемеров и т. д. и жалкое существо — Бубус). Наряду с сатирическими приемами, с помощью которых Файко обличал отвратительные явления буржуазного общества (разврат, цинизм, корыстолюбие, вероломство, политиканство), он часто прибегает к фарсу, который составляет здесь основной прием. Но источником его оказывается прежде всего комизм положений, используемый зачастую с развлекательными целями, и это снижает сатирический заряд пьесы.

Политические события революционного порядка лишь косвенно отражаются на общей атмосфере пьесы (рабочий класс шумит только за забором огородов, играя роль пугала буржуазии); они являются лишь социальным фоном, не играют, фактически, никакой активной роли и производят впечатление надуманных. Эти события призваны были поднять пьесу до революционной темы, придать ей высоко актуальное политико-общественное звучание. Однако для этого пьеса была слишком мало содержательна, имела слишком легкий характер. Пьеса не переросла границы комедии положений, не стала комедией характеров. Она осталась легкой, смешной бытовой комедией с элементами политического фарса.

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

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

Элементы известной революционности, резкая „антибуржуазность“ экспрессионистской драмы, выражавшаяся в протесте против капиталистического уклада жизни, имели свой художественный резонанс у раннего Файко.

Абстрагированность идеи и событий, революционно-сатирическое отрицание буржуазных порядков, наряду с тяготением в области формы к зрелищно-эффектному сюжету с детективно-приключенческими хитросплетениями (особенно в „Озере Люль“), к стремительно-динамичному действию, напоминали до некоторой степени экспрессионистскую художественную фактуру.

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

А. Мацкин в своей рецензии „Очерков истории русского советского драматического театра“ в общем пытался определить известный недостаток ранних пьес Файко: „Критика драматургии А. Файко могла бы стать очень поучительной... Ведь тут речь идет о коренных вопросах мировоззрения, о тех трудностях, которые встают перед писателем, когда у его искусства нет положительной программы, когда весь пафос его творчества направлен только к отрицанию. Беда первых пьес Файко в том заключалась, что сильный в нападении на капиталистическое варварство и мир мещанства, драматург не очень твердо знал, куда, собственно, он должен звать своего зрителя. Революцию он понимал прежде всего как ниспровержение прошлого; ее созидательное, строительное начало он увидел только много спустя“.²

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

Если в „Бубусе“ заметна определенная отвлеченность и условность в выражении современной темы, то в комедии Н. Эрмана „Мандат“ имеется конкретный жизненный материал с точным идейно-политическим адресом. „Мандат“ был поставлен в 1925 году в Театре имени Мейерхольда, и сразу привлек большое внимание общественности и театральной критики. Критик П. Марков писал, что спектакль явился декларацией, „имеющей на путях русского театра историческое значение...“³ А. В. Луначарский говорил об „Учителе Бубусе“ и „Мандате“ как о „знаменательнейших этапах театра, рожденного революцией“.

О пьесе Эрмана писалось очень много. Вместе с „Воздушным пирогом“ Б. Ромашова ее оценивали как одно из лучших современных произведений, кладущих начало советской сатирической комедии.

Разумеется, критика замечала и большие недостатки, остро критиковала их, но в то же время приветствовала пьесу как ценный опыт на пути поисков сатирической комедией новой темы, как произведение, верно отражающее отрицательные явления действительности. „Самое лучшее, например, в „Мандате“ — это необычайная правдивость некоторых фигур, чрезвычайная их типичность, несомненность того, что построены они на правильном и широком наблюдении жизни...“, — писал А. В. Луначарский.⁴

Однако позднее комедия попала в немилость. Слишком долго о ней

молчали, а когда заговорили, то — по каким-то странным соображениям — в разных критических и историко-литературных работах начали ее оценивать как клевету на советскую действительность.⁵

Комедия построена на своеобразном материале сложного переходного периода — нэпа. Внимание драматурга сосредоточено на изображении осколков старого буржуазного общества (бывших „господ жизни“), которое, подобно островкам в море, сохраняется как нежелательное наследие старой царской России на шее нового общества. Эти бывшие люди, вымирающая внутренняя эмиграция, мещане, доживающие свои последние дни, живут надеждой на „возрождение... многострадальной матушки родины“. Некоторые из них, не участвуя в жизни, за занавесочкой своей квартиры ждут терпеливо желанного дня, когда все переменится. Но другие стремятся примазаться к советской власти и использовать ее в своих целях: жить по-старому и в новой общественной ситуации. Против тех, кто стремился уцепиться всеми силами за новое, направил Эрдман сатирическое острие своей комедии.

Основные события разыгрываются в семье Гулячиных и Сметаничей, подчиняясь двум сюжетным линиям: судьба „платья императрицы“ и судьба „человека-приданого“ с его „подложным мандатом“. Олимп Валерьянович Сметанич сватает своего сына за Варвару, дочь Надежды Петровны Гулячкиной, бывшей купчихи, и желает, чтобы в семье его будущих свяков был хотя бы один коммунист. Таким образом, в „приданое“ он хочет „приобрести собственного коммуниста“, для домашнего употребления“. В качестве такого требуемого „приданого“ выступает Павел Гулячкин; он выдает себя за „коммуниста“, угрожает окружающим, запугивает их, фабрикует себе подложный мандат, который в глазах напуганной публики является всемогущим партийным документом.

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

Сатирически клеймя „коллекцию“ деклассированных буржуа, Эрдман запечатлел и определенную их жизнеспособность, ярко проявившуюся в одном из наиболее удачных персонажей комедии — Павле Гулячкине — „человеке приданом“. Эта фигура явилась большим успехом Эрдмана. Этот политический невежда, наглец и трус переживает, однако, вполне серьезную коллизию. Куда идти, что делать, чтобы мечты сбылись, чтобы при любых обстоятельствах победы: спасти платье императрицы — т. е. „спасти Россию“, или проявить свою „приверженность“ новому режиму? Гулячкин избирает, хотя это совсем парадоксально, ибо он совершенно враждебен всему новому, как и все из его среды — советскую власть. Но в этом проявляется большая наблюдательность автора, рисующего приспособленца. Ме-

шанин — хитрый, лукавый, он сообразил, что с советской властью ничего не поделаешь, и поэтому ищет свой новый путь, который помог бы ему вновь устроиться в жизни, нажиться на новой эпохе.

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

Эта тема приспособленчества, „примазавшихся“, впервые столь выразительно запечатленная и осмеянная советской комедιοграфией середины 20-х гг., не потеряла до сих пор своей жизненности.

Некоторые критики, однако, подвергают жизненность этой комедии сомнению. В. Фролов в своей книге „Жанры советской драматургии“ полагает, что нельзя считать „Мандат“ Н. Эрдмана комедией, сохранившей свою жизненность до нашего времени: „Образы пьесы, даже такой колоритный тип, как Гулячкин, уже ушли в прошлое. Они — вчерашний день нашей жизни“.⁸

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

Пьеса не затрагивала проблемы строительства нового общества. Она выявляла лишь одну сторону действительности, связанную с существованием в Советской России элементов, совершенно чуждых и враждебных всему новому. При всей этой идейно-тематической ограниченности, однако, пьеса была сильна правдивым воспроизведением избранного жизненного материала в ярких фигурах, по-своему политически весомых.

Комедия основана на анекдоте. Но этот анекдот не выдуман, а подсказан самой жизнью. В жизни действительно имели место подобные чудовищные явления. И в печати появлялись сообщения, описывающие происки проходимцев такого рода. Например, в „Известиях“, в заметке „Мандат в быту“ описывалось дело так называемого „Романовского комитета в Одессе“: „Здесь воплотилась в быту фантазия драматурга. Здесь в необычайно карикатурной форме проявлялась чудовищно-нелепая комедия внезапного появ-

ления в Одессе «наследника цесаревича Алексея и его августейшей сестры Ольги». Здесь слилась воедино бредовая фантазия кликуш и юродивых с подлинными контрреволюционными замыслами, предусмотренными статьями... уголовного кодекса, по которым привлекаются обвиняемые. Это дело — подлинный эрдмановский «Мандат»⁷. Парадоксальность подобного факта на фоне советской действительности содержала в себе источник комического и требовала сатирического воплощения. (Эту интересную и популярную в 20-е годы тему краха трагикомического „заговора“ против советской власти, впервые прозвучавшую у Н. Эрдмана, подхватила затем сатирическая литература этого периода: мотив конспираторов „Союза меча и орала“ в „Двенадцати стульях“ И. Ильфа и Е. Петрова; заговор и „распродажа“ России в пьесе „Усмирение Бададошкина“ Л. Леонова.)

Сатирическим изображением краха иллюзий определенных общественных слоев, рассчитывающих на переворот, и критикой явлений приспособленчества пьеса была чрезвычайно актуальной и глубоко действенной.

„Мандат“ сыграл свою роль в становлении советской сатирической комедии нового типа. Поисками новых средств сатирического осуждения всего старого в жизни, особенно удачно найденной комбинацией разных комических положений,⁸ богатством словесного комизма, своей живостью пьеса Эрдмана намечала пути развития этого драматического жанра.

Как уже было сказано, в пьесе фактически две сюжетные линии, которые, однако, не изолированы друг от друга. Линия, связанная с Павлом Гулячкиным, содержит большее количество сатирических элементов (хотя не лишена ряда чисто комических эпизодов). Вторая сюжетная линия (весь смешной заговор вокруг появления мнимой княжны) основана на внешне комических приемах преимущественно фарсового характера, которые придают пьесе особую тональность. Однако фарсовые сцены не только не снижают остроту сатирического удара, как это происходит в пьесе Файко, а наоборот, усугубляют его, концентрируя в себе основной заряд сатиры. „Мандат“ — сатирический фарс с сильными элементами комедии положений, сатирический фарс прощания с прошлым, доживающим свой век.⁹ Такой своеобразный комедийный жанр имеет полное право на существование.

В введении к „Критике гегелевской философии права“ К. Маркс показал прекрасный источник комического во всемирно-исторических событиях. Критикуя события немецкой политической действительности, он пишет: „История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество во все л о расставалось со своим прошлым. Такой во все л о й исторической развязки мы и добиваемся для политических властей Германии“.¹⁰

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

В „Учителе Бубусе“ и особенно в „Мандате“, в изображении остатков раз-

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

Интересно отметить, что К. Маркс, рассуждая по поводу „иронии истории“, допускающей анахронизм в существовании ничтожного старого в новом, рассматривал заключительный фазис этого комедийного явления — именно как фарс: „Гегель замечает где-то, что все великие всемирно-исторические события и личности, так сказать, появляются дважды. Он забыл прибавить: первый раз как трагедия, второй раз как фарс. Коссидьер вместо Дантона, Луи Блан вместо Робеспьера, Гора 1848—1851 гг. вместо Горы 1789—1795 гг., племянник вместо дяди. И та же карикатура в обстоятельствах, сопровождавших второе издание Восемнадцатого брюмера“.¹¹

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

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

Конечно, эти драматурги отражали лишь одну сторону жизни, находящуюся в остром антагонистическом противоречии с революционным началом. Но все-таки — это был плодотворный опыт молодой советской комедии, и не следует (несмотря на определенные недостатки „Учителя Бубуса“ и „Мандата“) обеднять советскую комедиографию, игнорируя эти произведения.

По мере освоения современности, в процессе более глубокого постижения жизни в ее реальных противоречиях советская комедия поставила перед собой задачу непосредственно показать победу нового над старым, изобразить носителей общественного прогресса.

В середине 20-х годов появились драматические произведения писателей, отдавших сознательно свое перо на службу пролетарскому государству; „Шторм“ (1925) В. Н. Билль-Белоцерковского, „Любовь Яровая“ (1926) К. Тренева, „Разлом“ (1927) Б. Лавренева — являлись выдающимися драматическими достижениями советской драматургии. Одним из драматургов, отражавших в своем творчестве гругие вопросы современной жизни, был Б. С. Ромашов (1895—1958). Творческая биография Ромашова-комедиографа началась кино-комедией „Его спасает небо“ (М., МОДПиК, стр. 82). О времени создания пьесы и ее назначении драматург говорит в авторском предисловии, написанном в мае 1925 года: „Кино-комедия «Его спасает небо» начата еще в 1916 году и случайно закончена в ноябре 1922 года, причем она предназначалась исключительно для легкого репертуара профессиональных театров“.

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

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

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

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

Первым большим художественным произведением Б. Ромашова, в котором выразилось правильное понимание задач драматургии и в частности комедии а также четкая политическая позиция был „Воздушный пирог“. Появление пьесы на сцене Театра Революции (премьера состоялась 19 февраля 1925 года) вызвало большой интерес широкой общественности. О комедии много писали в журналах и газетах, признавали ее большим достижением молодой советской драматургии. Отмечалось, что Ромашов „написал свою пьесу с большим политическим тактом, с выдающимся сценически-театральным мастерством, свежо, талантливо, ярко и смело“. „В ней бьет ключом современность, — писал театральный критик В. Масс, — живая жизнь, наша недавняя волнующая действительность, советский быт, но быт подчиненный законам театра, претворенный в искусство, художественно сконденсированный и углубленный“.¹² Вскоре пьеса была поставлена в разных театрах страны и принесла автору популярность и несомненный успех.

„Комедия написана по специальному заказу театра Революции на предложенную мною тему, — высказывался в свое время Б. Ромашов о пьесе. Драматургический стержень — в борьбе нэпманов, спекулянтов с новой общественностью и победа последней... При чрезвычайной бедности в русском бытовом репертуаре, затрагивающем современные темы, я считаю необходимым работать в этой области“.¹³ 27 лет спустя, возвращаясь к началу своей драматургической деятельности, ко времени своей творческой молодости, Б. Ромашов писал: „«Воздушный пирог» появился в 1925 году (Театр Революции). В основу комедии был положен известный в свое время процесс Краснощекова, но пьеса не являлась инсценировкой этого процесса. Автору трудно судить о литературных и художественных качествах пьесы,

но следует отметить, что в работе над нею он по мере сил старался учиться у русских классиков".¹⁴

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

Процесс А. Краснощекова, предпринятый по инициативе ЦКК и РКИ (в марте 1924 года), вскрывал злоупотребления в советских финансовых учреждениях. Советским правосудием была сурово осуждена деятельность Александра Краснощекова, бывшего председателя Дальневосточной республики, поставленного партией и советской властью на ответственный пост председателя Промбанка. Будучи фактически и членом правительства (член Президиума ВСНХ) он не оправдал доверия партии. Окружив себя нэпманами, он морально и политически разложился. Как гласило обвинение, он создал „вокруг себя атмосферу хищничества, воровства, жульничества и разврата...“¹⁵ Протекционизм, привилегии родственникам, факты репрессий против служащих — коммунистов, злоупотребление властью, финансирование частных лиц, спекулянтов и фиктивных предприятий — таковы были порядки, заведенные Краснощековым в советском банке.

Ромашов воспользовался материалами судебного процесса, искусно их обработал, не скатываясь, однако, к натуралистическому описанию, воспроизведению или расшифровке судебного дела. Он заботливо отбирал факты, художественно оформлял их, типизировал и, реализуя уже долго вынашиваемый им замысел (с начала 20-х годов), создал оригинальное художественное драматическое произведение.

Обращаясь за художественным материалом к настоящей жизни, Ромашов следовал традициям классика русской литературы XIX века Н. А. Островского, искавшего сюжетику и образы своих пьес в реальной действительности. „Драматический писатель, — отмечал Островский, — менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было. Это дает жизнь, история, легенда“.¹⁶ Поэтому не только многие его герои имели реальные прототипы в жизни („Бедная невеста“, Счастливец [„Лес“]), но и жизненную основу некоторых пьес образовали конкретные жизненные факты, художественно обработанные драматургом. Материалы судебных дел легли в основу, например, комедий „Последняя жертва“, „Волки и овцы“. В этой комедии Островский воспользовался обстоятельствами громкого в свое время (Москва, 1874 год) уголовного процесса над игуменьей Митрофанией, обвиняемой в мошенничестве и подлогах. В этом жизненно-тематическом отношении „Воздушный пирог“ Б. Ромашова продолжал творческие принципы русской классической драматургии.

Нэпманские коммерсанты, дельцы, которые совершают свои темные спекулянтские дела, коммерческие комбинации, взаимно друг друга обманывают и пожирают — стоят в центре внимания драматурга. Ромашов обратил свой взгляд на закулисные махинации вокруг советского банка, где нэпманская нечисть прилипает к „сладкому советскому пирогу“ и пытается использовать новую общественную обстановку для своего обогащения.

Типом нэпманского дельца, для которого „новая экономическая политика открыла неограниченные возможности коммерческого развития“¹⁷ является в пьесе спекулянт Рак. Он — „способнейший“ в компании аферистов, опутавших „красного директора“ банка, Илью Евсеевича Коромылова. Рак — коммерческий директор в сущности дутых предприятий со странными названиями — Тик, Арпа и др., пользующихся кредитом советского банка. „Годы НЭПа дали немало дел о так называемых «воздушниках», — пишет

в своей диссертации о драматургии Б. С. Ромашова И. Вишневская, — когда в учреждения приходили неведомые люди, предлагали вату, кирпичи, брали авансы под несуществующие материалы, т. е. «продавали воздух». Так проходили многие поставки, подряды, открывался без всякого обеспечения банковский кредит¹⁸.

Глубоко реалистическая лепка сатирического образа Рака осуществляется чисто речевыми средствами. Колоритная речь Рака является существенным средством создания многогранного образа типичного нэпманского дельца-спекулянта. Склад его речи выявляет человека необразованного, некультурного, лишенного каких бы то ни было интеллектуальных интересов, гешефтмахера, отличающегося вероломством, лукавством, лживостью и совершенной беспринципностью. Нагнетание просторечных выражений, пересыпанных коммерческими терминами с примесью спекулянтского арго, сочетание словесной пошлости, вулгаризмов и канцеляризов — составляют словарь этого „героя“. Прием *сгущения* таких языковых средств, примененный Ромашовым, представлял действенный способ сатирического осмеяния Рака. Тщательно обработанный язык с его лексическими и фразеологическими ресурсами и разговорно-бытовыми выражениями, сатирически расцветивающими текст пьесы, представлял решающий элемент сатирической лепки этого персонажа.

Создавая образ Рака, драматург избегает карикатуры, явного гиперболизма (единственным исключением является эпизод, когда Рака выбрасывают из окна четвертого этажа — и с ним ничего не случается). Рак действует совершенно правдоподобно. Изображение действительности в „*Воздушном пироге*“ дается в формах самой жизни, не выходит, в основном, из ее конкретно-бытовых рамок. Это обстоятельство вместе со способами лепки отрицательных персонажей в „*Воздушном пироге*“ напоминает верность жизни произведений А. Н. Островского, выявляет отзвуки его художественного стиля.¹⁹ Ромашов во многом учился драматическому мастерству у Островского, особенно ценя его искусство типизации, афористичность языка.

Рак является в пьесе центральным отрицательным „героем“. Но в шайке прохвостов, дружно обкрадывающих советскую казну, находятся и другие типы, дополняющие собирательный образ нэпманского дельца: Федор Евсеич Коромыслов, Мордаев, Кизяковский, Обрыдлов, мистер Пульс, Штопкин, Моржинский и окружение Ильи Евсевича Коромыслова — Плюхов, Лобзин, Брунк. В этих образах с большой сатирической силой выражены отрицательные черты буржуазных деляг и спекулянтов, стремящихся использовать новую действительность в своих интересах и корыстных целях. Художественное достижение Ромашова в изображении нэпманов-спекулянтов (осуществленном традиционными, в основном, типизационными средствами) явилось результатом прежде всего глубоко политического взгляда на действительность, ее тематически широкого охвата.

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

Если Рак является главным героем, играющим существенную роль во всех событиях пьесы, то не менее существенна и фигура И. Е. Коромыслова, „красного директора“ банка. Основные события так или иначе связаны с деятельностью банка. И вместе с ним в пьесу самым стремительным образом входит современность, впервые в советской комедии на сцену выходит положительная советская среда.

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

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

Все эти важные проблемы рассматривал В. И. Ленин в политическом отчете ЦК на XI съезде РКП(б) — и последнему уделял особое внимание. Он призывал „... не успокаиваться на том, что везде в государственных трестах и смешанных обществах ответственные и лучшие коммунисты — толку от этого нет никакого, — потому что они не умеют хозяйничать...“.²⁰ Эти резкие слова В. И. Ленина были вызваны насущными потребностями современного экономического положения. „Коммунисты, становясь во главе учреждений, — а их иногда нарочно так подставляют искусно саботажники, — чтобы получить вывеску-фирму, — зачастую оказываются одураченными. Это признание очень неприятное...“, — пишет В. И. Ленин.²¹ И в заключение еще выразительнее формулирует опасность такого положения: „... а гвоздь в том, что люди посажены неправильно, что ответственный коммунист, превосходно проделавший всю революцию, приставлен к тому торгово-промышленному делу, в котором он ничего не понимает и мешает видеть правду, ибо за его спиной превосходно прячутся деляги и мошенники“.²² „Гвоздь положения“, как выразился Ленин, вся суть этого важного вопроса — и ключ к его решению — заключался в людях, в ответственном подборе людей, их правильном размещении и постоянной проверке их обязанностей, их работы.

Именно эти проблемы и волновали Ромашова в его сатирической комедии. Автор проявил здесь настоящее политическое чутье, умение выделить ключевую проблему современности, поднять актуальную тему большого политического значения.²³

С этой темой прежде всего связан образ Ильи Коромыслова. Партия поставила его на ответственный пост директора государственного банка. При своем неумении управлять, абсолютном незнании финансово-торгового дела, он оказывается окруженным мошенниками, хорошо разбирающимися в этой области, использующими создавшееся выгодное положение для своих происков. Коромыслов не сумел не только разобраться, но даже заметить жуль-

ничество, которое вокруг него развилось. Хотя он и не принимал прямого участия в подлых махинациях, он несет за них полную ответственность. Вследствие его ограниченности а также создавшейся вокруг него обстановки, он оказался орудием в руках темных дельцов. Он зазнался, обюрократился, порвал со своей партийной организацией. Коромыслов не считается с ней, не прислушивается к голосу коммунистов.

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

Этой фигурой Ромашов разоблачал „коромысловщину“ — все то, что порождает Коромысловых и то, причиной чего они являются. Этим образом Ромашов открывал новую актуальную тематическую область, до сих пор ни комедией, ни драмой не затронутую. Б. Ромашов оказался пионером, он вел разведку на новом направлении. Это было сопряжено с большими трудностями. В каком плане решать этот образ, чтобы он получил наибольшую силу воздействия? У драматурга были две возможности художественного решения образа. Он мог избрать либо сатирический, либо драматический способ изображения. Была возможность показать Коромыслова как человека честного, только заблудившегося, обманутого, которым вертели негодяи, который в конце-концов прозревает, понимает, до чего дошел, резко критикует себя, но, разумеется, поздно.

Некоторые критики считали, что Ромашов избрал первый путь, но дал не вполне убедительное решение: Коромыслов-де изображен в общем как отрицательный тип, не вызывающий никаких симпатий; он объективно помогал обкрадыванию советского государства. Но там, где должно было совершиться окончательное разоблачение этого человека, следует его прозрение и очищающее образ раскаяние, и это звучит фальшиво. Так ставит вопрос, например, Олег Леонидов (в предисловии „Путь драматурга“ к изданию „Пьес“ Б. Ромашова). Он пишет: „... драматург напрасно представляет этого «красного директора» заблудшей овечкой и пытается примирить с ним зрителя“.²⁴

То, за что Леонидов упрекает Ромашова, исследователь творчества драматурга, И. Л. Вишневецкая, пытается сделать достоинством пьесы. „Так раскрывается в пьесе поучительная биография некогда красного директора Коромыслова, — пишет она в своей диссертации. — Его второе рождение (!!! — М. М.) как гражданина, когда он чистосердечно раскаивается в содеянном, делает сатиру Б. С. Ромашова еще более активной и острой. Борьба председателя месткома Гусакова и секретаря партячейки Крышкина с Семеном Раком и ему подобными становится уже не только борьбой советской общестственности с мутной накипью нэпа, но и борьбой за члена партии Коромыслова, за его возвращение в ряды строителей социализма“.²⁵ Однако подобная трактовка образа Коромыслова и позиции драматурга, якобы пытающегося примирить зрителя с героем, не соответствует истинному смыслу образа.

Ромашов, руководясь правильным художественным чувством сатирика, не мог изобразить Коромыслова в драматическом плане. Фигура Коромыс-

лова — бюрократившегося чиновника — фигура сатирическая. Драматург удачно выбрал ему фамилию. В ней намек на позицию, занимаемую героем в событиях. Коромысло, на котором держатся спекулянты и прохвосты, — коромысло, между неэпманами и советской средой.

Психологическая характеристика Коромыслова имеет свою специфику, обусловленную сатирической задачей.²⁶ Ромашов освободил себя от необходимости исследовать переживания Коромыслова, причины его поведения и сосредоточил свое внимание на доминирующих стимулах психологии героя в его отношении к окружающей среде.

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

Коромыслов. Попросите ко мне Коркина.

Плюхов. Разрешите...

Коромыслов: Короче!

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

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

Коромыслов. Я просил докладывать через секретаря.

Или в другом месте:

Софья Мионовна. Илья, у меня чрезвычайно серьезное дело.

Коромыслов. Вы видите, что я занят.

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

Коромыслов: Короче.

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

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

Коромыслов. Вы говорите глупости, товарищ.

Гусаков. Я говорю правду.

Коромыслов. Короче!

Его постоянное стремление к сглаживанию разногласий и неполадок вполне выражено в пальщенной, бессодержательной фразе, обращенной к Гусакову:

„... Мы должны идти рука об руку и помогать друг другу, а не только заниматься критиканством. Нам нужны люди. Мы ищем людей“, и особенно в выступлении на собрании банка. Перед лицом собравшихся работников он лавирует, пытается всячески отклонить обвинения, выдвигаемые Гусаковым, и доказать, что в банке все благополучно. Симптоматичным для него является постоянное стремление снять с себя ответственность за происходящее, „умыть руки“. Принимая участие в открытии Арпы, он провозглашает: „Повторяю — я тут инкогнито. Я могу присутствовать только инкогнито. Меня в сущности нет“.

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

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

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

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

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

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

Есть в комедии отдельные эпизоды, в которых дано нечто вроде раздумья,

намеки на внутреннюю жизнь героя, свидетельствующую о том, что Коромыслов не является совсем плохим, потеряннным человеком. „Может быть, он и прав“, — говорит Коромыслов после ухода Гусакова, который его резко критиковал; он не хочет слушать сплетни и банальности Плехова. Это были отступления, оставляющие лазейку для понимания образа как драматического. Наиболее отчетливо эта непоследовательность Ромашова сказалась в финале, более всего беспокоившем критику.

Луначарского, который видел в Коромыслове только драматического героя, финал не удовлетворил. Требуя от Ромашова „исследования душевного разложения коммуниста“, Луначарский представлял себе линию Коромыслова как линию „преступления и покаяния, падения и взлета к какому-то возрождению“.²⁷

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

Но после вышеприведенных слов идет фраза, обнаруживающая драматизм положения человека, сознающего справедливость возмездия. После слов Софьи Мироновны: „Илья, успокойся, все уладится. Успокойся, милый“, он произносит: „Сердце. Тяжело“. И она может быть воспринята как фраза слишком поздно прозревшего человека. На такое толкование финального эпизода наталкивало „прозрение“ Коромыслова в отношении к Рите Керн (Рита — пьяная, требует денег — Коромыслов вдруг обнаруживает, что она „... просто губка, которую выжимает каждый, кто заплатит...“) и „прозрение“ Коромыслова в отношении дельцов, которыми он окружал себя. Психологически не мотивированные, эти „прозрения“ однако вводили драматические акценты, противоречащие общей сатирической трактовке образа. Все же решающим оставался сатирический принцип, соответствующий духу всей комедии.²⁸

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

Основной конфликт, завязавшийся между дельцами и Коромысловым, образующий основу сюжета, это, но некоторой степени, конфликт — „волков и овец“ (хотя у Ромашова и „жертвы“ становятся сатирическим объектом). В нем отражается мир хищных приобретателей, которые пожирают свои жертвы, втягивая их в свои сети. В определенном смысле это является продолжением тематики А. Н. Островского, разоблачающего в „Волках и овцах“ (1875) господство денежных интересов над людьми, собственнический строй,

способствующий корыстным махинациям дельцов (Беркутов, Чугунов, ханжа-помещица Муравецкая). В образе помещика Беркутова Островский обличал дельцов — „волков“, представителей новой буржуазии, которые учатся новым методам спекулянтского грабежа, проглатывают беззащитные жертвы (вдова-помещица Евлампия Купавина) и стремятся „пристроиться к общественному пирогу“.²⁹

В „Воздушном пироге“ Ромашов запечатлел „волков“ нового времени, живущих в эпоху ломки старого и рождения нового мира, заранее исключая хищнические интересы и стремления побежденной буржуазии. Торжество „волков“ уже невозможно в новом, революционном историческом фазисе, несмотря на их временные успехи. Советский „пирог“ является для них недостижимым.

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

В этом отношении исследователь Ю. У. Фохт-Бабушкин, рассматривающий в своей диссертации (посвященной особенностям конфликта в русской советской драматургии 20-х годов) конфликт „Воздушного пирога“, по крайней мере, не точен. Упрекая многих критиков за то, что они неправильно улавливают конфликты разных пьес, он сам допускает подобные же неточности. Про „Воздушный пирог“ он пишет: „Конкретной формой проявления основного противоречия эпохи, которому посвящен «Воздушный пирог» явилась борьба нэпманов против становящегося на социалистические рельсы хозяйства нашей страны. В пьесе непосредственно изображено столкновение этих двух сил: в одной из них наиболее крупно дан Семен Рак... в другой — председатель месткома банка Гусаков“.³⁰

Ясно, что, усмотрев основной конфликт пьесы в борьбе нэпманов — с одной стороны, и положительной среды, представленной Гусаковым — с другой, — конечно не трудно прийти к выводу о художественной слабости и несовершенном изображении положительной среды, нетрудно упрекнуть автора в том, что намеченный конфликт не получил „достойного сюжетного развития“ и т. д.³¹ Но конфликт в пьесе не обязательно должен быть зеркальным изображением жизненных противоречий. Как было отмечено, объективно сюжет „Воздушного пирога“ не основан непосредственно на развитем в художественных образах столкновении между положительным и отрицательным жизненным началом. Он обусловлен взаимоотношениями нэпманов и Коромыслова с прохвостами, вьющимися вокруг него. Возникший на этой почве конфликт обострен введением в комедию положительных

персонажей. Появление их в сатирической комедии сделало возможным в дальнейшем строить сатирическую комедию на конфликте, непосредственно отражающем основные противоречия действительности. Сам Б. Ромашов в „Воздушном пироге“ еще не реализовал этой возможности. Но это не дает оснований умалять заслуги драматурга, который все же сделал первую и плодотворную попытку найти место в сатирической комедии положительным персонажам — представителям новой советской общественности.

Драматург уже наметил некоторые приемы воплощения нового. В этом отношении „Воздушный пирог“ представляет известный шаг вперед по сравнению с „Мандатом“ в овладении материалом, взятым из действительности.

Правда, положительной среде пока отведено весьма скромное место. Образам Крышкина и Коркина автор не сумел придать такие штрихи, которые оживили бы их. Несколько ярче нарисован образ Игната Гусакова (заведующий хозяйством, председатель месткома), который в сюжете играет относительно большую роль. От него ведет путь к заключительному разоблачению шайки и к развязке пьесы. Не следует преувеличивать удачу драматурга в создании этой фигуры, но все же Ромашов несомненно стремился избежать опасности превращения этого героя лишь в рупор авторских взглядов.

Конечно, и в этой комедии проблема изображения положительных сил не была еще решена полностью. Это была область поисков. Б. Ромашов, хотя и видел новых героев в жизни, не знал, каким образом связать их с отрицательным началом — и особенно в сатирической комедии. Это была самая большая проблема, решение которой не так легко давалось комедиографам.³² Но первые шаги, сделанные Ромашовым на этом пути не пропали даром для опыта развития советской комедии.

Если в „Воздушном пироге“ силы новой России не заняли должного места, то в „Конце Криворыльска“ (1926) Ромашов сделал дальнейший шаг вперед в поисках способа правдивого изображения действительности. Борясь против отживающего в жизни, Б. Ромашов в новой своей пьесе выдвинул на первый план положительных героев, резко противопоставляя их отрицательным. Сатирической комедии с исключительно отрицательными персонажами уже было ему недостаточно. Перед ним стояла задача — раздвинуть границы пьесы, дать место изображению положительных сил общества. „После «Воздушного пирога», — писал критик Ю. Соболев (после премьеры спектакля 20/3 1926 г. в Театре Революции), — Ромашов «Концом Криворыльска» делает шаг вперед, овладевая еще одной позицией: умением показать не только отрицательные явления жизни, но и то ее строительство, которое превращает «Криворыльск» в современный Ленинск“.³³

В кругозор драматурга попадает комплекс разнообразных проблем: проблемы бдительности по отношению к врагу, отношения между молодыми людьми, вопросы любви, брака, материнства, отношения между мужчиной и женщиной. Выволя своих героев-комсомольцев, Ромашов стремился избежать однолинейности в их обрисовке. „В передаче персонажей хотелось отойти от схематизации, — писал Ромашов о пьесе, — и показать борьбу жизни, напряженной и человечески страстной“.³⁴ Драматург сумел преодолеть две крайности в трактовке положительных персонажей: как „идеали-

зацию“, так и наделение героев нарочитыми „изъянами“ (что позднее требовали рапповцы в соответствии со своим пониманием диалектико-материалистического метода в искусстве — теории „живого человека“).

Правдиво изображая своих героев в сложности их человеческого поведения, Ромашов сумел заострить внимание на характерной положительной черте персонажа, определяющей весь образ. Настоящая человечность, чувство юмора, любовь к жизни и людям, работа для общества — составляют сущность положительных образов пьесы.

Однако сознательно преодолевая идеальные схемы, Ромашов старался изобразить не только ценное в своих героях. Он подмечал, так сказать, болезни и ошибки, свойственные молодости: ультралевые взгляды председателя исполкома Будкевича в вопросах морали и отношений между мужчиной и женщиной, упрощенный подход Розы Бергман к браку и продолжительным, прочным связям и др. Ромашов как сатирик не мог пройти мимо ошибочных, подчас и вредных явлений, встречающихся и в самой комсомольской среде. Критикуя их, он все же не терял из виду главного, того прекрасного, что было в людях, строящих новое общество. Юмористически-иронические краски и критические штрихи в изображении положительного вполне уместны в сатирической мелодраме: они способствовали созданию определенной стилевой гармонии, уравновешенности пьесы (несмотря на ее два ясно обозначенных стилевых потока — мелодраматический и сатирический), необходимой для цельности произведения.

Персонажи „*Конца Криворыльска*“ даны в разных планах. Персонажи, представляющие положительную среду, решены скорее в плане драматическом (Мугланова, Мехоношев), местами с комедийной (Рыбаков, Куликов, Гусев, Бергман) или несколько иронической окраской (Будкевич, Бергман).

Старый Криворыльск, воплощенный в галерее обывателей, мешан, спрятавшихся в рабкоопах, коммунхозах и советских учреждениях, ненавидящих все советское, дан исключительно сатирически (все они готовы в любое время участвовать во всяком шпионском контрреволюционном деле, направленном на разрушение пролетарского государства).

Ромашов искал конфликт и жизненную ситуацию, дающую возможность изобразить схватку новой, советской общественности со старым Криворыльском. „Дело“ Натальи Муглановой, в котором скрестились копыя обоих лагерей, стало центром пьесы.

Ромашов говорил о „двух центральных женских фигурах“ пьесы, в которых выражена „одна и та же тема — в миноре и мажоре“: „борьба молодой женщины за свое свободное существование. Борьба с прошлым, судорожно хватаящим ее за горло. Борьба с бытом уездного Криворыльска, взбудораженного невероятными событиями“.³⁵ Возможно, что эта борьба в „мажоре“ дана в образе Розы Бергман; образ Натальи, несомненно, был выдержан в „минорной“ тональности. Наталья Мугланова — главная героиня пьесы. Она вырвалась из удушливой атмосферы буржуазного общества, вступила в комсомол, начала новую жизнь (работает в газете „Маяк коммуны“). Однако Наталья еще не прошла решительной схватки со своим прошлым. И именно здесь источник ее жизненной драмы. Она порвала с прошлым, но прошлое цепляется за нее, предъявляет свои счета, угрозой встает на ее пути.

Криворыльская шайка, чувствуя свою гибель, пытается замешать Наталью

в свои контрреволюционные дела. Бывший врангелевский офицер, профессиональный провокатор и шантажист Севостьянов (сын ресторатора Лодыжкина, отчима Натальи) опутывает Наталью обманом, вовлекая ее в нечестную, грязную аферу, целью которой являлось доказать, что девушка приняла участие в шпионаже. Таким образом, Наталья оказывается на скамье подсудимых, жертвой шантажа — вместе с шайкой криворыльских аферистов. Севостьянов — олицетворение человеческого ничтожества и опустошенности. Если остальные фигуры аферистов решены более или менее в комедийно-сатирическом плане, то образ Севостьянова содержит подчеркнuto драматические элементы, которые стали компонентом мелодраматической структуры пьесы.

Простые, рядовые советские люди — комсомольцы, люди, которые дорожат человеком, борются за Наталью. Показательный судебный процесс выявил правду и ознаменовал собой полный крах криворыльской нечисти. Советский суд разобрался в деле Муглановой, сознательно выделив ее из всей группы подсудимых. Таким образом, борьба за нового человека является в пьесе выражением борьбы против старого. Судьба Натальи непосредственно отразила эту борьбу. Одновременно ее история, образующая сюжетный стержень пьесы, придавала ей определенную мелодраматическую окраску.

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

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

В „*Конце Криворыльска*“ в отличие от „*Воздушного пирога*“ положительная среда становится решительной силой. Порой, однако, кажется, что оба лагеря живут несколько обособленно, они реализованы в параллельно развивающихся сюжетах (их связывает, как сказано выше, только образ Натальи и Севостьянова, каждый из которых является как бы „представителем“ своего лагеря; непосредственное столкновение обеих сторон происходит лишь на суде. Но суд является не авторским вмешательством, а естественным, самой жизнью подсказанным средством решительного наступления молодого Ленинска на старый Криворыльск. Это высоко драматичный эпизод, в котором пьеса достигает своей кульминации). В пьесе, таким образом, дано до некоторой степени сосуществование старого и нового (в их художественном изображении они равноправны и пропорциональны; оба слоя жизненных явлений существуют в приблизительном художественном

равновесии). Хотя Ромашов и нашел в „*Конце Криворыльска*“ такую коллизию, в которую были втянуты оба лагеря, в пьесе нет тесного переплетения, скрещения всех сюжетных линий, всех человеческих судеб, деятельности героев. Здесь нет еще вполне реализованного в непрерывных столкновениях конфликта, отображающего основные противоречия действительности. Тем не менее происходило углубление и дальнейшее формирование конфликта, который был только намечен в „*Воздушном пироге*“.

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

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

Нельзя безоговорочно отнести ее к комедии, не отмечая, в то же время, ее своеобразие. Именно таким образом и поступил в своей работе „*О советской комедии*“ В. Фролов. Он пишет: „Но решающим в комедии являются не элементы мелодрамы, а сатирическая линия, воссоздающая живые портреты отрицательных типов. В образах Корзинкина, Отченаша, Ярыгина, хозяйки галантерейного магазина Тяпкиной разоблачаются недостатки и порочные черты обывателей, ненавидящих советскую власть. Драматург дал этим персонажам комическую характерность“.³⁶

Однако для того, чтобы произведение приобрело жанровую определенность, недостаточно одного лишь наличия сатирической (или комедийной) сюжетной линии. Важно, чтобы противоположные сюжетно-стилистические линии органически срастались. В „*Конце Криворыльска*“ нет такого комедийного организующего стержня, который соединил бы все разнообразные жанровые элементы в комедийное целое. Сам Ромашов говорил, что в пьесе „сатирический жанр служит только фоном, иногда прослойкой“.³⁷ (Не следует также забывать, что ни главные персонажи, ни главная интрига и большинство центральных сцен, картин, не являются исключительно комедийными, и сатира сама не тождественна с комедией.) Пьесу нельзя отнести ни к сатире, ни к комедии, ни к драме. Это переходная форма.

В свое время театральный критик Ю. Соболев также указывал на две основы — „явно мелодраматическую, насыщенную действием эффектным и держащим в напряжении зрителя, и чисто комедийную“ — и притом считал, что „чередование сцен высокого напряжения с эпизодами почти буффонными вполне закономерно“.³⁸

Пьеса при своем появлении сразу привлекла к себе внимание советской общественности. Советская Россия — молодая, борющаяся и строящая новые человеческие отношения — вступила на сцену театра. Новый герой, который в „Воздушном пироге“ делал лишь свои первые шаги, в „Конец Криворыльска“ изображен художественно цельно и законченно. „Эта настоящая и большая победа театра, — писал критик Гр. Авлов о постановке пьесы в ленинградском Театре Акдрамы. — Впервые, быть может, за много лет со сцены Актеатра зазвучали искренние молодые комсомольские слова, впервые появились правдивые современные образы“.³⁹ Положительно отозвался о пьесе также А. В. Луначарский. В своей статье „Итоги драматического сезона 1925—1926 г.“ он писал: „Конец Криворыльска“ того же Ромашова. Хотя пьеса нисколько не была на сенсацию, что нельзя сказать о «Пироге», но отличалась тем же живым драматическим темпераментом, которым вообще обладает Ромашов. Пьеса эта, отступив, правда, из столицы в провинцию, очень сильно выиграла в красочности и многообразии типов, а главное — в близости их к жизни“.⁴⁰

Эволюция Б. Ромашова в 20-е годы была отмечена не только успехами, но и поражениями, ложными увлечениями. В 1927 году Театр Революции подготовил к постановке новую комедию Ромашова „Матрац“ (в подготовке спектакля принимал участие наряду с главным режиссером Б. С. Глаголиным и сам автор). Нужно сказать сразу, что „Матрац“ был встречен советской критикой в штыки. После двух столь удачных пьес молодого драматурга все ожидали, что новое произведение будет театральным событием. Однако публика и критика были разочарованы. Отзывы в печати единодушно характеризуют пьесу как полный провал драматурга. „Дело не в том, что Ромашову не удалась пьеса, а в том, что перед нами произведение вымученное, сумбурное и явно бесцельное“, — писала газета „Труд“.⁴¹

Хотя отзывы были слишком резкие, они в общем правильно характеризовали произведение, а главное — не осуждали драматурга после одного неуспеха. „Этот провал должен внушить Ромашову не растерянность и обиду, — писал критик М. Загорский, — а только мужество в сознании своей ошибки. От этого драматурга мы вправе ждать и требовать большего!“⁴²

Таким образом, во многих рецензиях чувствовалась настоящая забота — помочь драматургу преодолеть временный срыв. На этом фоне выделяются грубые выпады против Б. Ромашова журнала „На литературном посту“, который относил писателя вместе с А. Файко к буржуазной литературе, буржуазному театру: „... В Ромашове нэповская буржуазия нашла своего певца, равно как и Ромашов в нэпмане — своего скрытого героя“.⁴³ Это была, по существу, неприкрытая травля Б. Ромашова.

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

Идея пьесы заключалась в критике мещанского быта, несоответствия жизненной практики и теории у части интеллигенции. Неуспех „Матраца“ был обусловлен не этой идеей, а тем, что она не нашла должного воплоще-

ния, соответствующей художественной реализации. Ромашов в „Матраце“ по существу сошел с того пути, на который вступил своим „Воздушным пирогом“ и „Концом Криворыльска“, когда сюжеты своих произведений он искал в самой жизни. В „Матраце“ он оказался в плену шаблонных схем и ситуаций.

Рассказ о профессоре, у которого собственная общественная практика и образ жизни его семьи далеки от того, что он проповедует в своих книгах, был искусственно растянут нелепыми происшествиями (последствия исчезновения с чердака „матраца“, на котором Огурцов спал в течение 23-х лет своей „ученой“ жизни, и приобщение профессора к разного рода житейским соблазнам). Водоворот неожиданностей, надуманных, фальшивых сценических ситуаций, поглотив главную идею, привел к потере жизненной достоверности пьесы. Игра на формальных приемах заменила живую мысль. В фарсовых хитросплетениях комедии ощущается сильное влияние старой драматургической традиции легких комедий.

„Матрац“ представлял собой шаг назад в творчестве Ромашова — от большой, важной проблемной темы, схватывающей пульс времени — к пустяку, к комизму положений, к развлекательности. Б. Ромашов убедился на этом опыте, что там, где жизненная правда подменяется надуманностью и схемой — неизбежен идейный и художественный срыв. В дальнейшей своей работе он сумел освободиться от своих ошибочных увлечений формой. Эти временные неудачи и срывы драматурга не меняют принципиальную оценку его творчества и его роли в развитии советской драматургии.

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

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

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

взаимной связи и непосредственных столкновениях. Эти задачи возникали в сатирической комедии под влиянием самой действительности, самой исторической обстановки.

Каждая историческая эпоха порождала свои специфические для данных условий — исторические, общественные, человеческие конфликты, которые определяли особые способы, приемы, средства своего художественного воспроизведения. Революционная действительность с грандиозной ломкой старого дала материал для новых художественных конфликтов (с их многообразными модификациями), отражающих антагонистические общественные противоречия. Здесь и находилась область исканий молодой советской сатирической комедии, касающихся не только проблематики, но и всех элементов формы. Шаг, сделанный Ромашовым принципиально важен. Его пьесы строились на конфликте, взятом из самой жизни, отражающем ее противоречия. Здесь противопоставлены (особенно в „*Конце Криворыльска*“) две глубоко враждебные, исключаящие друг друга силы. Правда, драматическое действие рождается не из непосредственных столкновений противоборствующих сил. На ранней ступени развития комедии сюжетные линии, представляющие противоположные лагеря, четко разграничены (развиваются параллельно). Но у Ромашова они соприкасаются как бы в подводном течении пьесы. Б. Ромашов был страстным борцом за новое. Он стремился и умел ответить на насущные потребности своего времени.

*

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. В. Фролов, *О советской комедии*. М., 1954, стр. 75—76; *Очерки истории русского советского драматического театра*, т. 1, М., 1954, стр. 409.

² А. Мацкин, *О нашем театральном наследии (Заметки по истории советского театра)*. Театр, 1956, № 2, стр. 100.

³ П. Марков, *Третий фронт (После „Мандата“)*. Печать и революция, 1925, № 5—6, стр. 286.

⁴ А. В. Луначарский, *Какой театр нам нужен*. Комсомольская правда, 1925, № 41, стр. 2—3.

⁵ См., например, статью А. Богуславского, *Драматургия 20—30-х годов* в книге *Русская советская литература* (М., 1955, стр. 352); *Очерк истории русской советской литературы* (часть первая, АН СССР, М. 1954, стр. 173); *О советской комедии* (М. 1954, стр. 80) В. Фролова; *Очерки истории русского советского драматического театра* (ч. 1, АН СССР, М. 1954, стр. 411—412).

⁶ В. Фролов, *Жанры советской драматургии*. М. 1957, стр. 236.

⁷ Известия, 1926, № 229, 5/10, стр. 4. Подобные сообщения появлялись и раньше: *Дочь Николая II — „Мандат“ в жизни* (Из Москвы по телефону). Красная газета, 1925, 9/10.

⁸ Н. Эрдман использовал фарсовые картины и водевильные приемы при построении коллизий, завязок, в развитии действия: приемы неузнавания, переодевания, недоразумения, скрывания и др. Эти приемы играют местами роль активного сюжетного фактора, но порою перегружают действие пьесы, вызывают смех ради смеха. Постоянное стремление смешить приводило к тому, что автору порою изменяло чувство вкуса и меры.

⁹ Театр имени Мейерхольда, в котором пьеса была поставлена в 1925 году, несколько неточно понимал жанр пьесы, что встретило возражения со стороны критики. В мейер-

хольдовском сценическом оформлении пьеса прозвучала как трагикомедия, отчего получился явный разрыв между самим материалом пьесы и режиссерским его толкованием. Такое понимание пьесы отличало и некоторых критиков. Так, например, П. Марков, положительно оценивающий пьесу, утверждал, что Эрдман возводит анекдот о кухарке Насте и человеке-приданом „до трагикомедии“ и что „представители интеллигенции могут воспринять комедию как мучительное обвинение“. В связи с таким пониманием он определил пьесу как „лирическую комедию“ (даже „лирическую сатиру“), считая, что „по существу она продиктована любовью к жизни и нежностью к людям, как бы уничтожающими не были характеристики, данные Эрдманом своим героям“ (П. Марков, *Третий фронт. (После „Мандата“)*). Печать и революция, 1925, № 5—6, стр. 289, 290). Эти определения П. Маркова неправильно толковали основной характер комедии. Эрдман, конечно, никакой любви, никакой нежности к своим героям не проявляет. Для их осмеяния и явно безжалостного осуждения он применяет все виды комизма — вплоть до сатиры. Сила комедии и ее действенность, как уже было отмечено, заключается в уничтожающем обличении быта буржуазии и ее „героев“, в действенном соединении сатиры, иронии и сарказма.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1, М. 1957, стр. 53—54.

¹¹ Там же, стр. 54; см. также стр. 60.

¹² В. М а с с, *Еще о „Воздушном пироге“*. Новый зритель, 1925, № 9, стр. 6.

¹³ Новый зритель, 1925, № 6, стр. 11.

¹⁴ Б. Ромашов, *Драматург и театр*. М. 1953, стр. 88.

¹⁵ *Дело Краснощекова*. Известия, 1924, № 58, 9/3, стр. 5.

¹⁶ А. Н. Островский, *К проекту правил о премиях*. Сб. „О театре“, 1941, стр. 150.

¹⁷ Б. Ромашов, *Воздушный пирог*. М. 1925, стр. 38.

¹⁸ И. Л. Вишнева, *Драматургия Б. С. Ромашова* (Диссертация). М. 1952, стр. 67.

¹⁹ См. А. И. Ревякин, А. Н. Островский. Учпедгиз, М. 1949. Главы: Пьесы подлинной жизни (сюжетика); Язык как средство характеристики действующих лиц.

²⁰ В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 32, стр. 246.

²¹ Там же, стр. 259.

²² Там же, стр. 272—273.

²³ Необходимо отметить, что критика не сразу сумела разгадать подлинную жизненную основу комедии. Не только такой тонкий критик как А. В. Луначарский оспаривал современное звучание всей пьесы (см. предисловие к его сборнику *О театре*, Л. 1926). И другие театральные деятели высказали в адрес *Воздушного пирога* ряд необоснованных и несправедливых упреков, которые выявляли их непонимание тематической новизны пьесы, ее идейной глубины и направленности, настоящей жизненности и, вместе с тем, своеобразия сатирического зарида комедии (см., например, С. Мокульский, *Гастроли Театра Революции (Озеро Ляль, Воздушный пирог)*. Жизнь искусства, 1925, № 17, стр. 9; В. Блюм (Вечерняя Москва, 1925, № 45, 24/2, стр. 3. и др.).

²⁴ Б. Ромашов, *Пьесы*. М.—Л. 1948, стр. 10.

²⁵ И. Л. Вишнева, *Драматургия Б. С. Ромашова* (Диссертация). М. 1952, страница 67.

²⁶ Эта специфика хорошо раскрыта в главе *Психологический анализ в сатире* (принадлежит перу С. Г. Бочарова) в книге Я. Эльсберга *Вопросы теории сатиры* (М. 1957, стр. 246). Особенности сатирического психоанализа Бочаров видит в автоматизме психологической структуры сатирического образа, автоматизме, отмеченном неуказательной последовательностью и неподвижной, окостенелой прямолинейностью психологии сатирического лица. Такая психология основана на „нарушении контактов с реальной действительностью“, когда психологический процесс оказывается замкнутым в „круг инстинктивных, слепых реакций“ (стр. 258).

²⁷ А. В. Луначарский, *О театре и драматургии*. Т. 1, М. 1958, стр. 279.

²⁸ Недооценка новаторского почина, сделанного Ромашовым в советской сатирической драматургии образом Коромыслова бытует до сих пор. Слишком общий и весьма упрощенный взгляд, страдающий неисторическим подходом к явлению, привел, например, Б. Л. Милевского даже к утверждению, что „фигура красного директора“ не только нарушает единство драматургического стиля комедии, но и вносит известную противоречивость в идейное содержание произведения (Б. Л. Милевский, *Особенности сатирической типизации в комедиях В. Маяковского „Клоп“ и „Баня“*. „Научные записки“ Харьковского Гос. пед. ин-та, Филолог. серия, т. XXX, Харьков 1958, стр. 157.

²⁹ Комментарий Н. П. Кашкина к книге: А. Н. Островский, Сочинения. М.—Л. 1934, стр. 358.

³⁰ Ю. У. Фохт-Бабушкин, Особенности конфликта в русской советской драматургии 20-х годов (Диссертация). М. 1955, стр. 232.

³¹ Там же, стр. 238.

³² Ее решение, конечно, не могло быть достигнуто так, как представляет это И. Вишневская в своей диссертации. Называя фигуры положительных героев Ромашова бледными и схематичными, она склонна связывать это с тем, что „у них нет хотя бы эскизных намеченных биографий“ (И. Л. Вишневская, Драматургия Б. С. Ромашова (Диссертация). М. 1952, стр. 73.

³³ Ю. Соболев, Конец Криворыльска. Вечерняя Москва, 1926, № 67, 24/3, стр. 3.

³⁴ Новый зритель, 1926, № 9, стр. 12.

³⁵ Там же.

³⁶ В. Фролов, О советской комедии. М. 1954, стр. 82.

³⁷ Новый зритель, 1926, № 9, стр. 12.

³⁸ Вечерняя Москва, 1926, № 67, 24/3, стр. 3.

³⁹ Жизнь искусства, 1926, № 50, стр. 12.

⁴⁰ А. В. Луначарский, Театр сегодня, М.—Л. 1927, стр. 58—59.

⁴¹ Н. В., Матрац (Театр Революции). Труд, 1927, № 102, 8/5, стр. 6.

⁴² Загорский, „Матрац“ в театре Революции. Программы государственных академических театров, 1927, № 19, стр. 8.

⁴³ На литературном посту, 1927, № 11—12, стр. 71.

SOVĚTSKÁ SATIRICKÁ KOMEDIE POLOVINY DVACÁTÝCH LET

Období sovětské komediografie do r. 1925 bylo spíše sondováním komediijního tématu a bylo poznamenáno nezdarý. Tvůrčí zkušenost Majakovského (Мистерия-буфф) nebyla bezprostředně podchycena dramatikou následujícího období. Komédie na současně téma zůstávala v zajetí tradičních komediijních prostředků, starých rolí, syžetových schémat, které nedávaly možnost ztvárnit témata soudobého života. Prvními závažnými úspěchy jsou teprve komedie A. Fajka *Учитель Бубус*, N. Erdmana *Мандат*, B. Romašova *Воздушный пирог*.

Z analýzy komedií A. Fajka a N. Erdmana a ze studia boje kritiky kolem nich autor vyvozuje, že v kritické literatuře se zakořenil zjednodušující pohled na tato díla, který znemožňuje vystižení jejich skutečného místa v sovětské komedii dvacátých let. Autor se snaží ukázat, že není důvodů, aby *Учитель Бубус*, lehká komedie s elementy politické frašky byla bezvýhradně zařazována do reakčního směru v dramatické dvacátých let. Po důkladném rozboru autor rehabilituje i satirickou komedii N. Erdmana *Мандат*, která prostředky působivé satirické frašky zlehčuje naděje vnitřních emigrantů na obnovu „starých časů“, odhaluje sociální přetvářku a chameleonství měšťactva v nových společenských podmínkách. Ve své první vývojové etapě sovětská komedie zcela zákonitě zachytila a zvěčnila anachronismus pramenící z komičnosti existence starého, přežitého v nových historických podmínkách. I když zmíněné komedie byly proniknuty pouze patosem negace (obrázely jenom jednu sféru života — tu, jež stála v ostrém antagonistickém protikladu k revolučnímu principu), přece ztvárňovaly pokrokové ideje. Vznikly z přesvědčení o trvanlivosti revolučních vymožeností, o bezmocnosti všech snah zvrátit běh historie. Vytvoření satirické komedie pouze se zápornými postavami bylo tudíž v této etapě zcela zákonitým jevem; tato produkce pokračovala v linii ruské komedie 19. století.

Hlubší postižení života v jeho reálných protikladech s bezprostředním odrazem vítězství nového nad starým, obrází se v komedijní tvorbě B. Romašova, autora satirické komedie *Воздушный пирог*. V stati je vysledována celková evoluce B. Romašova v dvacátých letech (včetně komedie *Его спасает небо*), vyznačená nejen úspěchy, ale i porážkami (*Матрац*). Hlavní vývojová linie Romašova jako dramatika je však určena úsilím lépe a přesněji ztvárnit konflikt přechodného období, vyjádřený v otevřeném střetnutí dvou hluboce nepřátelských sil. V tomto směru je důležitý krok, který Romašov dělá satirickým melodramatem *Конец Криворыльска* (1926), jehož syžetový základ tvoří osudy kladných hrdinů. V prvním období probíhalo sjednocování satirických postav s kladnými ve formě koexistence dvou linií — starého a nového. I když Romašov našel v této hře takovou kolizi, v níž se obě linie střety, přece ještě v ní nebylo dosaženo prolnutí všech lidských osudů a činnost hrdinů. Není tu ještě konflikt působivě realizovaný v nepřetržitých střetnutích, který by obrázel hlavní protiklady skutečnosti. Přesto konflikt, který

byl v komedii *Воздушный пирог* načrtnut pouze v základních obrysech, tu byl dále prohlubován a formován. Snaha najít takovou formu, která by otvírala dveře kladným silám společnosti, měla dalekosáhlé důsledky, podstatně změnila uměleckou strukturu hry, stírala obrysy žánru.