

На правах рукописи

Миронова Мария Александровна

**Театральная критика 1920-х годов:
рецепция пьес Н. Эрдмана «Мандат» и М. Булгакова
«Дни Турбиных»**

*Специальность 10.01.01. – русская литература,
10.01.10 – журналистика*

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Москва – 2006

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор **Е. Б. Скороспелова**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор **В. Е. Головчинер**

кандидат филологических наук
Т. А. Купченко

Ведущая организация: Российский государственный гуманитарный
университет

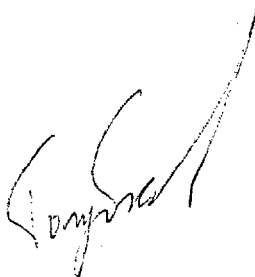
Защита диссертации состоится «14» декабря 2006 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете им. М.В.Ломоносова.

Адрес: 119992, Москва, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов,
филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан «14» ноября 2006 г.

Учсный секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор



М.М.Голубков

Общая характеристика работы

Проблема рецепции художественного текста является одной из актуальных проблем современного литературоведения. Существующая теория рецепции позволяет составить возможную картину восприятия произведения искусства в определенную эпоху¹. Можно выделить следующие две сферы такого восприятия: 1) наличие существующего на уровне архетипа читательского «горизонта ожидания» (неизменного в любые времена, то есть связанного с самим феноменом человеческой психологии), 2) конкретно-исторические и конкретно-социальные условия осуществления рецепции. Однако до настоящего времени мало внимания было уделено исследованию рецепции драматургического произведения. Это можно объяснить спецификой драмы как рода литературы, который предполагает особые механизмы и принципы восприятия, определяющие жанр театральной рецензии. Драматургический текст в этом случае рассматривается не столько как само по себе литературное произведение, сколько как его воплощение на сцене.

В восприятии театральных критиков пьеса неотделима от спектакля как его первой рецепции, построение сюжета, раскрытие проблематики оценивается с точки зрения режиссерского решения пьесы, характеры героев пьесы воспринимаются сквозь призму актерской интерпретации. Жанр, конфликт, категории пространства и времени рассматриваются с учетом условий сценического воплощения пьесы. Поэтому восприятие пьесы в постановке режиссера предполагает анализ внетекстовых структур: метода режиссера, сценических приемов построения действия, системы актерской игры, сценического оформления. Другими словами рецепция драмы театральной критикой является вторичной рецепцией пьесы, поскольку она исследует первичную рецепцию пьесы режиссером и театральным коллективом, их интерпретацию драматургического произведения. Не случайно одной из основных проблем театральной критики является определение степени соответствия режиссерского решения постановки замыслу драматурга. Критики сопоставляют свою интерпретацию пьесы с субъективным восприятием режиссера, которое зависит от актуальных для исследуемого периода эстетических театральных систем и социокультурной ситуации. Восприятие театральной критикой пьесы и спектакля нередко считается субъективным. Однако при анализе критических рецензий учитывалось представление о том, что интерпретация драматургического произведения и

¹ Дронов А.В. Рецептивная эстетика // Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины. М., 1996. С.127-138; Зись А.Я., Стафеецкая М.П. Интерпретация произведения как феномена культуры // Теория, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С.69-102; Изер В. Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. №3. С.118-142; Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. №12. С.34-84.

театральной постановки близка литературоведческой интерпретации, которая представляет собой «не констатирование субъективных впечатлений от текста, но их активную корректировку путем описания и анализа объективных фактов, текстовых и внетекстовых»².

В современных исследованиях театральной критики необоснованно мало внимания уделяется периоду 1920-х годов, в то время как именно в 1920-е годы формировалась театральная критика XX века, создавалась методология анализа театрального произведения, определялись новые критерии оценки пьесы и спектакля, связанные с реформированием театра, появлением режиссерского театра и новых театральных направлений. В ряде современных исследований, посвященных театральной критике, рассматриваются этапы ее развития в 1895-1917 годы и 1917- 1926 годы, представлены классификации основных направлений театральной критики³. Некоторые исследователи обращаются к деятельности отдельных критиков, определяя своеобразие их критического подхода⁴. Методология изучения театральной критики, разработанная современными исследователями, позволяет представить целостную картину развития театральной критики 1920-х годов, дать новую классификацию направлений театральной критики и выявить основные закономерности ее функционирования. Отсюда проистекает актуальность темы, которая обусловлена недостаточной изученностью театральной критики 1920-х годов как целостного феномена и отсутствием системных исследований рецепции драматургии Н. Эрдемана и М. Булгакова как знаковых явлений для театральной критики 1920-х годов.

Целью работы является определение принципов и характера рецепции пьес Н. Эрдемана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных» в двух взаимосвязанных аспектах: критическом и театроведческом в контексте театральной критики 1920-х годов.

Данная цель определяет задачи исследования:

1. выделить основные направления театральной критики 1920-х годов;
2. показать взаимосвязь развития театральной критики с литературной критикой;
3. дать анализ критических кампаний, развернувшихся вокруг пьес Н. Эрдемана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных»;

² Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики. М., 1980. С. 62.

³ Герасимов Ю. К. История русской театральной критики. Вып. V. Л., 1977; Купцова О. Н. Из истории становления советской театральной критики (1917-1926). Саратов, 1984, Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX-начало XX века. Л., 1979; Театральная критика 1917-1927 гг. Проблемы развития. Л., 1987; Театральная критика: история и теория. М., 1989.

⁴ Галахова О. Методологические идеи А. А. Гвоздева // Театральная критика: история и теория. М., 1989; Тимофеева А. С. Театральная критика П. А. Маркова: система воззрений и принципов. АКД, М., 1984; Титова Г. В. А. В. Луначарский // Театральная критика 1917-1927 гг. Проблемы развития. Л., 1987.

4. выявить основные проблемы, возникшие в ходе интерпретации пьес Н. Эрдымана и М. Булгакова;

5. определить влияние социокультурной ситуации на театральную критику 1920-х годов.

Методика исследования: специфика исследуемого материала, а также современный подход к его изучению обусловили сочетание в работе историко-литературного, сравнительно-типологического и структурного методов исследования.

Общеметодологической базой диссертации явились исследования Ю. В. Бабицовой, Н. С. Гариной, Ю. К. Герасимова, В. Е. Головчинер, В. Изера, О. Н. Купцовой, А. М. Смелянского, в которых определены основные принципы классификации направлений театральной критики, методика исследования рецепции драматургического произведения, представлена комплексная трактовка театральной критики как феномена, имеющего художественно-эстетическое и социокультурное значение.

Научная новизна работы определяется тем, что:

1. собран и введен в научный оборот обширный материал статей основных представителей театральной критики 1920-х годов, а также рецензии, посвященные пьесам «Мандат» и «Дни Турбиных»;

2. впервые в литературоведении воссоздана целостная картина восприятия пьес Н. Эрдымана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных», которая позволила определить основные критерии оценки драматургии Н. Эрдымана и М. Булгакова театральной критикой 1920-х годов;

3. конкретизировано представление об основных направлениях театральной критики 1920-х годов, выделены позиции критиков, которые оказались основой для интерпретации пьес Н. Эрдымана и М. Булгакова современной театральной критикой.

Объектом исследования является театральная периодика 1920-х годов: критические рецензии на пьесы Н. Эрдымана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных» в соотношении с общими тенденциями театральной критики 1920-х годов.

Предмет исследования – принципы интерпретации театральной критикой 1920-х годов драматургии Н. Эрдымана, М. Булгакова.

Положения, выносимые на защиту:

1. Театральная критика 1920-х годов – новое направление, отделившееся от литературной критики. Связь театральной критики 1920-х годов с возникновением режиссерского театра. Режиссерская интерпретация пьесы как первая рецепция драматургического произведения и объект театральной рецензии.

2. Театральная критика 1920-х годов развивалась в непосредственной связи с литературной критикой, которая во многом определяла ее методологию и основные подходы к анализу спектакля.

3. Основная проблема рецепции пьесы Н. Эрзмана «Мандат» заключалась в стремлении театральных критиков доказать отличие замысла драматурга от режиссерской интерпретации пьесы.

4. Неприятие пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» в 1920-е годы было обусловлено принципами анализа драматургического произведения вульгарно-социологической театральной критики.

Апробация работы. Научные положения и результаты работы апробированы в докладах и выступлениях на международных и всероссийских конференциях: на конференции «Художественный текст и текст в массовых коммуникациях» (Смоленский государственный педагогический университет, 2004), на международной научной конференции «Литература России и Польши: Методология исследования и поэтика текста» (Смоленский государственный педагогический университет, 2004), на международной конференции «Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 2004), на конференции «День науки филологического факультета «Ломоносов – 2006»» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006), на международной научной конференции, посвященной памяти академика М. Л. Гаспарова (Смоленский государственный педагогический университет, 2006).

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования материалов исследования для подготовки курсов и спецкурсов по истории театральной критики 1920-х годов, истории литературы и журналистики.

Структура работы: диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Основное содержание работы

Во Введении обосновывается актуальность и научная новизна диссертации, определяются цели и задачи исследования, дается обзор исследований, посвященных театральной критике 1920-х годов.

В первой главе «**Основные направления театральной критики 1920-х годов и их представители**» выявляются закономерности функционирования театральной критики 1920-х годов. В первом параграфе «*Влияние режиссерского театра на формирование театральной критики 1920-х годов*» определяется специфика театральной критики и ее связь с развитием режиссерского театра. Театральная критика рассматривается как один из

жанров литературно-художественной критики, поскольку объектом ее внимания является драматургическое произведение. В то же время театральная критика обладает своей спецификой, отличающей ее от литературной. Литературная критика рассматривает пьесу как литературное произведение, то есть анализирует ее с точки зрения категорий литературной эстетики. Театральная критика посвящает свое внимание не только самому по себе тексту драматургического произведения, но и сценическому воплощению пьесы. Театральная критика, как и литературно-художественная, представляет рецензию пьесы. Однако особенность театральной критики состоит в том, что она является вторичной рецензией пьесы, поскольку анализирует спектакль как первичную интерпретацию драматургического текста, которая принадлежит режиссеру и театру. В этой связи жанр пьесы, проблематика, характеры персонажей оцениваются театральной критикой с точки зрения режиссерской трактовки пьесы.

На формирование театральной критики 1920-х годов повлияло возникновение режиссерского театра, которое связано с появлением Московского Художественного театра, утвердившего режиссерское искусство как основу создания спектакля. Возникновение режиссерского театра привело к созданию нового рода театрального представления – спектакля как единого сценического «текста», в который на равных правах входит драматургический текст, режиссерский замысел, актерское искусство, художественное и музыкальное оформление и другие компоненты. В спектакле важнейшее значение приобретает постановочный замысел режиссера, ставящего пьесу и руководящего работой всех участников создания постановки – актеров, художника, композитора и др. Появление режиссерского театра заставило театральных критиков пересмотреть методы интерпретации спектаклей. Первоначально основными объектами внимания театральной критики были актер и драма. Это связано с тем, что вплоть до конца XIX века место режиссера в русском театре не считалось значительным. Художественная цельность спектакля определялась работой драматурга и крупнейших актеров, создававших значение ансамбля, общего тона игры, достоверности обстановки. В связи с возникновением режиссерского театра в поле зрения критики попадает сам процесс возникновения постановки, освещаются важнейшие репетиции, проводится предварительный анализ ключевых мизансцен с учетом замечаний известных режиссеров. Многие театральные критики посещают репетиции, с тем чтобы понять особенности режиссерской работы при создании образа спектакля.

Во втором параграфе *«Профессионалы и дилетанты в театральной критике 1920-х годов»* рассматривается проблема неоднородности театральной критики 1920-х годов, поскольку ее представители обладали разным уровнем профессионализма, что было характерно для критиков в целом.

В 1920-е годы в театральной критике работали истинные мастера критической рецензии. Некоторые начали свою критическую деятельность еще до революции (Л. Гуревич, Н. Эфрос, А. Р. Кутель, Э. А. Старк). Их критические выступления определили новый метод театральной критики: переход к более цельному рассмотрению театра, анализу его структуры, интерес к типу игры, методу постановки, роли и месту режиссера, к вопросам единства спектакля, его стиля. После революции театральную критику представляли такие профессионалы, как П. Марков, А. Гвоздев, А. Пиотровский, А. Слонимский. Их основная заслуга состоит в том, что они обратились к анализу новых приемов психологического и авангардного театров и определили их ценность для развития театрального искусства. Однако наряду с профессиональными театральными критиками в 1920-е годы появляется большое количество критиков, не владеющих методом художественно-критического анализа. Большинство таких критиков составляли рабкоры. Руководствуясь в оценке спектакля поверхностным зрительским впечатлением, они пытались определить общественную значимость спектакля и актуальность проблематики и обнаруживали равнодушие к эстетической стороне, не придавали значения характеру режиссерского решения. Возникновение непрофессиональной зрительской критики отвечало общей социокультурной ситуации 1920-х годов, когда появляется множество непрофессиональных, так называемых «пролетарских» писателей и критиков, не обладающих достаточным культурным багажом.

Одним из возможных решений проблемы дилетантизма театральной критики, который обнаружился после революции, стало создание специальных объединений, рассчитанных на профессиональную подготовку будущих критиков. С этой целью в мае 1918 года был основан Театральный отдел Наркомпроса. В его состав входили известные режиссеры (В. Мейерхольд, Н. Евреинов, С. Радлов, В. Соловьев), историки театра и историки литературы (Н. Котляревский, П. Морозов, А. Бахрушин, П. Гнедич), театральные критики (Н. Эфрос, Л. Гуревич, П. Марков), сотрудничали в этой организации и литераторы (В. Брюсов, А. Белый, В. Иванов, А. Блок, Р. Иванов-Разумник). Театральный отдел Наркомпроса занимался не только подготовкой профессиональной театральной критики, но и разработкой основных вопросов эстетики революционного театра.

Для решения проблемы подготовки профессиональных театральных критиков в начале 1920-х годов в Москве и Петрограде создаются два театроведческих центра. Весной 1920 года при Российском Институте Искусств (РИИИ) в Петрограде был организован отдел истории и теории театра. В начале 1922 года московский институт театроведения был преобразован в театральную секцию РАХН. Одна из трех подсекций РАХН занималась современным репертуаром и театром. Основной задачей этих двух объединений была

разработка методологии критического анализа. В 1924 году при РИИИ организованы Государственные курсы, выпускающие практических деятелей театра, профессиональных театральных журналистов (театральных критиков, корреспондентов, рецензентов). Московские и ленинградские театроведы параллельно разрабатывают методику описания спектакля, так необходимую театроведению и театральной критике. Согласно этой методике при описании спектакля необходимо было отражать не только игру актеров, режиссерские приемы постановки, но и сценическое оформление (декорации, конструктивистские установки, свет, музыку), поскольку оно также играет важную роль в выражении основной идеи спектакля.

Театральная критика 1920-х годов не была единой, она была представлена различными направлениями, каждое из которых обладало своим методом критического анализа и имело свой особый взгляд на театральное искусство. В работе рассмотрены различные классификации направлений театральной критики, принятые в 1920-е годы и предложенные современными исследователями. Сделана попытка представить новую классификацию направлений театральной критики. Предложено деление направлений театральной критики на формальное, психологическое и социологическое.

В третьем параграфе *«Формальная школа театральной критики»* предметом исследования становится методология формального направления театральной критики, показана связь формальной театральной критики с литературной критикой 1920-х годов. Формальная театральная критика была представлена школой А. Гвоздева. В нее входили А. Гвоздев, А. Слонимский, С. Мокульский, С. Радлов, А. Пиотровский, В. Соловьев и др. Представители формального направления театральной критики публиковались в журналах *«Жизнь искусства»*, *«Театральный Октябрь»*, *«Современный театр»*. Методология школы А. Гвоздева формировалась под влиянием методологии формальной школы в литературоведении⁵. Категории, введенные формалистами для определения художественной организации произведения: материал, приемы, стиль, - оказались продуктивными для анализа театрального спектакля. Следуя за формалистами, школа А. Гвоздева изучала историю театра как эволюцию системы театральных приемов. Метод школы А. Гвоздева заключался в реконструкции спектакля в его целостности, взаимной связи его частей. Реконструкция спектакля предполагала анализ его составляющих: деятельности режиссера, художника, драматурга, актера, зрителя. Совокупность этих аспектов изучения А. Гвоздев называл «системой театра». Неоспоримая заслуга школы

⁵ Иванов Вяч. Вс. Заметки о формальной школе и Ю. Н. Тынянове // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 626-628; Сухих С. И. «Технологическая» поэтика формальной школы: Из лекций по истории русского литературоведения. Н. Новгород, 2001; Ханзен-Леве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001; Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб., 1996.

Гвоздева состоит в том, что она положила начало научному исследованию эстетики театра Мейерхольда. В опытах Мейерхольда «гвоздевская» школа видела источник обновления современной сцены. С точки зрения А. Гвоздева и его последователей Мейерхольд в отличие от академических театров опирался на многовековую традицию народного театра, не только русского, но и западноевропейского. Возрождение традиции народного театра наряду с созданием новаторской театральной системы определило, по мнению А. Гвоздева, значение театра Мейерхольда в истории мировой художественной культуры.

Эстетические взгляды А. Гвоздева получили развитие в работах его учеников. А. И. Пиотровский исследовал допрофессиональные корни театра, его «диониссийскую» самодеятельную сущность в современных условиях; он же первым подробно заговорил о кинематографичности сценической режиссуры: эпизодическом строении, мизансценах-кадрах, наплывах-воспоминаниях, ассоциативном монтаже, переходе с общих на средние и крупные планы, свособразном освещении, прямом использовании титров и киноэкрана⁶. В своих работах Пиотровский опирался на театральную эстетику символистов, которые рассматривали театр не как искусство, а как непосредственное пресобращение жизни, как соборное действо⁷.

Интерес С. Мокульского был сосредоточен вокруг авангардных театров, прежде всего, вокруг театра В. Э. Мейерхольда, поэтому в своих критических статьях он стремился определить эстетику авангардного театрального направления, выявить его истоки, восходящие, как он полагал, к русскому и западноевропейскому театру XIV-XVIII веков. В статье «Переоценка традиций» С. Мокульский рассматривал площадной театр как выход к авангардным идеям театра XX века: независимость от текста и тяготение к импровизации; преобладание движения и жеста над словом; легкий переход от возвышенного, героического к низменному и уродливо-комическому; создание условных театральных фигур-масок⁸. Спектакли Мейерхольда Мокульский исследовал в контексте эволюции приемов авангардного театра.

Значение школы А. Гвоздева состоит в том, что она разработала важный для театральной критики 1920-х годов метод реконструкции спектакля, согласно которому в театральной рецензии подробно анализировалась работа драматурга, режиссера, актеров, художника спектакля и особенности зрительского восприятия. Формальное направление театральной критики определило новые приемы описания спектакля, выявило важную роль сценического оформления в раскрытии режиссерского замысла спектакля как первой

⁶ См.: Пиотровский А. Кинофикация театра // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 4.

⁷ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 106-134; Иванов Вяч. О существе трагедии // Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 90-134.

⁸ Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 16-17.

интерпретации пьесы, раскрыло сущность новаторских приемов режиссуры авангардных театров.

В третьем параграфе *«Психологическая театральная критика»* определены принципы исследования пьесы и спектакля такими критиками, чья позиция была близка принципам психологической школы литературоведения (А. Потебня, Д. Овсянко-Куликовский, А. Горнфельд)⁹. Особенности драматургического произведения и спектакля театральные критики психологического направления выводили из своеобразия личности драматурга и режиссера, а различия между пьесой и спектаклем объясняли различием психологических типов драматурга и режиссера (поэты выражения и поэты воплощения, художники-наблюдатели и художники-экспериментаторы). Представители психологического направления театральной критики рассматривали спектакль как самостоятельное произведение режиссера, его интерпретацию пьесы. Образ спектакля, по мнению критиков психологического направления, определяется психологией режиссера, его неповторимой творческой манерой, которая влияет на игру актеров, проявляется в решении мизансцен, выборе сценического оформления. Театральные критики, следуя установкам психологической школы литературоведения, не признавали объективного характера художественного содержания спектакля: оно, по их мнению, всегда результат сиюминутного процесса, поскольку его порождает («вкладывает») сам зритель в зависимости от собственного неповторимого опыта жизни. Они акцентировали внимание на зависимости содержания спектакля от воспринимающего зрителя. В диалоге режиссер – зритель критики психологического направления признавали безусловное право зрителя на свободу восприятия спектакля, свободу от послушного следования режиссерской концепции, воплощенной в спектакле, на независимость от режиссерской позиции. У психологической школы литературоведения психологическая театральная критика позаимствовала также биографический метод исследования, который проявился в создании жанра театрального портрета.

Театральные критики психологического направления руководствовались принципами Художественного театра (признание руководящей роли режиссера в создании постановки, интерес к актеру традиционного психологического направления) и продолжали его традиции. Основными периодическими изданиями психологического направления театральной критики являлись журналы *«Культура театра»* и *«Театральное обозрение»*. В

⁹ Бойко М. Н. Психологическое направление в русской академической науке XIX века (А. А. Потебня, Д. Н. Овсянко-Куликовский) // *Проблемы методологии современного искусствознания*. М., 1989. С. 84-109; Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянко-Куликовский. М., 1981; Сухих С. И. Психологическое литературоведение Д. Н. Овсянко-Куликовского: Из лекций по истории русского литературоведения. Н. Новгород, 2001.

третьем параграфе представлены основные участники этого направления: Л. Я. Гуревич, Н. Е. Эфрос, П. Марков, В. Сахновский.

Выдающимся критиком психологического направления в 1920-е годы был П. Марков. Марков с удовлетворением отмечал начавшееся в конце 1920-х годов формирование своеобразных направлений в театральном искусстве, избавление от эстетического эклектизма, когда интенсивное и часто механическое заимствование приемов сменялось появлением оригинальных художественных представлений о мире у каждого театра. Марков призывал каждого художника идти своим путем познания действительности, утверждая, что только глубокий, индивидуальный опыт, свободный от внешних влияний может быть ценен для развития театра. По его мнению, эстетическая задача театра Станиславского состоит в изображении эпохи через раскрытие внутреннего образа человека, а задача Мейерхольда – в выражении современности посредством обобщенных и символических образов. Две эти модели не должны пересекаться, поскольку каждая из них ценна для театра, необходимо лишь развивать уже сложившиеся системы. Марков признавал главную роль режиссера в создании спектакля, поскольку именно режиссер является первым интерпретатором пьесы, его замыслу подчиняется работа актеров, художника, композитора спектакля¹⁰. Критик внимательно изучал «этику» и «поэтику» режиссера в связи с его миропониманием, отношением к действительности. В исследовании режиссуры Марков провозглашал особый подход: он говорил о необходимости «пройти вместе с режиссером через изменение его художественных методов»¹¹, только такой путь даст возможность получить полноценное представление о творческой работе художника.

В бурных театральных дискуссиях 1920-х годов позиция критиков психологического направления была самой спокойной и объективной. Отстаивая психологический театр, они не выступали за уничтожение иных театральных направлений, стремились понять и освоить новые формы и объяснить их в терминах «психологической» критики.

В четвертом параграфе *«Социологическая и вульгарно-социологическая театральная критика»* рассматривается подход к анализу драматургического произведения социологическим и вульгарно-социологическим направлениями театральной критики. Театральные критики социологического направления восприняли социологический метод анализа литературного произведения и руководствовались им при оценке спектакля. Представители социологического направления обратили внимание на общественный статус искусства, его роль в идеологической и классовой борьбе. Хотя они признавали относительную самостоятельность художественных факторов, но на практике

¹⁰ Марков П. О Станиславском // Марков П. О театре. В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 92-96; Марков П. Вахтангов // Там же. С. 96-101; Марков П. Вахтанговская студия // Там же. С. 362-366.

¹¹ Марков П. О Станиславском // Марков П. О театре. В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 93.

«привязывали» писателя и драматурга к тому или иному классу или прослойке. Положительной стороной социологической театральной критики было сочетание различных методов анализа драматургического произведения: историко-культурного, сравнительно-исторического, типологического; представление об эволюционном развитии театрального искусства. Социологическая театральная критика провозглашала необходимость изображения глубоких психологических характеров в пьесах современных драматургов, поддерживала новые формы драматургии и сценической постановки, способствовала развитию театров рабочей молодежи.

Видным представителем социологического метода был А. В. Луначарский. Луначарский почти всегда занимал компромиссную позицию. Вместе с А. Богдановым он участвовал в создании Пролеткульта, однако в середине 1920-х годов Луначарский руководил ликвидацией этой литературной группировки. Луначарский поддержал курс «Перевала», осудил принижение творческой личности футуристами и пролеткультовцами. Однако во второй половине 1920-х годов, когда травля «Перевала» приобрела организованный характер, Луначарский не выступил в его защиту. В то же время Луначарский привлек к работе старую интеллигенцию, в том числе писателей и драматургов, то есть поддерживал так называемых «попутчиков». На начальном этапе своей критической деятельности Луначарский проявлял либеральное отношение к различным направлениям в искусстве, однако уже в 1920-е годы он полностью подчиняется партийной программе. Луначарский был сторонником новых театральных форм, писал о драматургии Гауптмана, Ибсена, Л. Андреева и др. Одобря интерес Л. Андреева к героям-символам и маскам, критик в то же время обвинял драматурга в безыдейности, абсурдистский пафос его пьес оценил как самое глубокое проявление характерной для эпохи безысходности. В драматургическом произведении Луначарский допускал известную автономию формы, однако доминирующим он считал содержание, обусловленное социальной жизнью. Луначарский защищал право драматургов и режиссеров на индивидуальное творчество, выступал против жестких критериев цензуры. В противоположность футуристам и деятелям Пролеткульта Луначарский призывал режиссеров вернуться к классической традиции театров XIX века¹². Впоследствии этот призыв оформился в лозунг «Назад к Островскому!». Критик связывал создание нового театра с возрождением традиций классической драматургии и провозглашал необходимость реформы в театре 1920-х годов, в ходе которой театры отказались бы от отвлеченных тем, увеселительных зрелищ и обратились к

¹² Луначарский А. В. Театр РСФСР // Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 т. М., 1964. Т. 3. С. 119-121; Луначарский А. В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 т. 1963. Т. 1. С. 201-206; Луначарский А. В. Какой театр нам нужен? // Там же. Т. 3. С. 235-239.

актуальным темам современности. Сохраняя приверженность традиционному театру, Луначарский стремился проникнуть в сущность новой театральной эстетики и определить основные формы существования современного театра. Приветствуя новые приемы театрального искусства, Луначарский в середине 1920-х годов поддержал экспериментальные опыты В. Э. Мейерхольда в постановке классических пьес. Глубокое осмысление возникающих театральных тенденций, стремление установить взаимосвязь между эстетикой старого и нового театров, аналитический подход в описании постановки выделяли Луначарского среди общего ряда театральных критиков 1920-х годов.

Социологический метод был вульгаризирован в работах В. Ф. Переверзева и критиков РАПП. Согласно теоретическим принципам рапповцев, человека необходимо было показать как «классового» человека, а основными конфликтами в художественном произведении они признавали «классовые» конфликты. Рапповцы настаивали на том, что в трактовке характеров, конфликтов, сюжетных ситуаций должна выражаться «передовая идеология». Вульгарно-социологическая театральная критика вслед за рапповцами распространяла теорию общественной психологии на театральное искусство, пропагандировала мысль о классовом характере художественного творчества, о том, что господствующий в обществе класс неизбежно господствует и в советском театре. В драматургическом произведении вульгарно-социологическая театральная критика искала «классовую психоидеологию» автора, отсутствующую в пьесе, что препятствовало пониманию тех явлений послереволюционного искусства, которые были связаны с предшествующим типом культуры. Вульгарно-социологическая критика переносила термины внутрипартийной дискуссии на споры в области художественной культуры, стремилась доказать, что действует от имени партии и всего советского общества, резко пресекала попытки инакомыслия в советской драматургии, оценивала содержание по идеологическим критериям. При анализе постановки вульгарно-социологическая критика руководствовалась политическими стереотипами, ограничивая творческие возможности режиссера и драматурга как равных создателей спектакля узкими рамками идеологических задач. Наиболее влиятельными критиками вульгарно-социологического направления были Э. М. Бескин, М. Б. Загорский и В. И. Блом, а также непрофессионалы: рабкоры, журналисты, рецензенты, далекие от театральной жизни, но оставляющие за собой право высказывать беспартийное мнение о театральных постановках. Представители социологического и вульгарно-социологического направлений театральной критики публиковались в журналах «Новый зритель», «Вестник театра», «Зрелища», «Искусство трудищимся».

Рассмотренные в диссертации направления театральной критики 1920-х годов представляют различные подходы к анализу пьесы и спектакля: в основе формального

направления театральной критики лежит анализ содержания театрального произведения через сумму формальных приемов, в основе психологического направления - определение психологической стороны творчества, для социологического направления театральной критики характерно рассмотрение пьесы и спектакля с вульгарно-идеологических позиций.

Следующие две главы диссертации посвящены анализу рецепции двух знаковых для 1920-х годов пьес - пьесы Н. Эрדмана «Мандат» как явления авангардной драматургии и «Дней Турбиных» М. Булгакова - пьесы, написанной в традициях русской классической драматургии. Критическая рецепция данных пьес представлена в работе как реализация методологических принципов различных направлений театральной критики 1920-х годов.

Во второй главе «Пьеса «Мандат» Н. Эрдмана в контексте театральной критики 1920-х годов. Проблемы восприятия и интерпретации» исследуется восприятие пьесы «Мандат» представителями основных направлений театральной критики 1920-х годов. В первом параграфе «Премьера «Мандата» в оценке зрителей» определяется значение, которое имела для театральной критики 1920-х годов зрительская реакция на постановку «Мандата». Для театральной критики восприятие зрителя играло важную роль, однако оно не всегда определяло мнение о спектакле. В том случае, когда для критика была важна общественная роль постановки (социологическая театральная критика), реакция зрителя являлась решающим критерием в оценке спектакля. Если критик рассматривал спектакль с точки зрения законов театрального искусства и руководствовался эстетическими критериями (формальное и психологическое направления театральной критики), восприятие зрителя не принималось во внимание. Для многих театральных критиков, оценивающих «Мандат», был важен общественный резонанс спектакля, поэтому в своих рецензиях они обращаются к рецепции зрителя. Не случайно в театре имени Мейерхольда были распространены контрольные листки, учитывающие реакции зрительного зала. Согласно данным этих листов публика на «Мандате» прерывала спектакль смехом или аплодисментами в среднем 350 раз. Впервые об этом факте упомянул И. Аксенов¹³. Восторженная реакция зрителей во многом повлияла на благожелательное отношение театральной критики к постановке пьесы Н. Эрдмана.

Во втором параграфе «Восприятие пьесы и спектакля «Мандат» формальной театральной критикой» выявляются основные аспекты интерпретации «Мандата» формальным направлением театральной критики 1920-х годов. Формальной театральной критикой были отмечены важнейшие черты поэтики «Мандата». Наиболее существенным в рассуждениях театральной критики формального направления было соотнесение поэтики «Мандата» с творческими поисками авангардного направления литературы 1920-х годов с

¹³ Аксенов И. «Мандат» // Жизнь искусства, Л., 1925, № 18. С. 7.

его условной гротескной моделью реальности, художественной деформацией действительности, актуализацией жанра анекдота. В связи с проблемой гротеска представители формальной театральной критики подняли важную проблему соотношения жанровой природы пьесы и спектакля, поскольку режиссерская интерпретация пьесы Эрдмана, по общему мнению, выразилась, прежде всего, в создании трагикомедии. Ряд критиков, среди них Б. Гусман, С. Бобров, М. Габгауз, Г. Гаузнер, Е. Габрилович, В. Шершеневич, полагали, что Мейерхольд при создании спектакля, усиливая гротескное начало в пьесе, представил свою жанровую интерпретацию. Так, Б. Гусман считал, что пьеса принадлежит жанру водевиля, поскольку в ней диалог и драматическое действие строятся на занимательной интриге, на анекдотическом сюжете, использовании фарсовых трюков, злободневных намеков, остроумных шуток. Для пьесы как водевиля были характерны парадоксальность диалогов, стремительность действия, неожиданность развязки. Мейерхольд, по мнению Б. Гусмана, отступил от легкого увеселительного стиля комедии и поставил спектакль в жанре трагикомедии, усилив присущее пьесе несоответствие трагической ситуации и комического героя, подчеркнув амбивалентность авторской позиции, внутреннюю нерешенность конфликта. Усилению гротескного звучания пьесы способствовало также акцентированное Мейерхольдом и присущее композиции пьесы «распадение» действия на отдельные эпизоды (В. Масс, А. Гвоздев, А. Слонимский).

В. Блом, критик социологического направления, отмечал, что композиционный прием, примененный Мейерхольдом, был первым этапом осуществления принципа монтажа, получившего дальнейшее развитие в кино. Такая композиция придавала «Мандату» смысл не только сатирический, но и сообщала спектаклю оттенок зловещего гротеска. Так Мейерхольд с помощью монтажной композиции выразил гротескную основу пьесы Н. Эрдмана.

Критики А. Пиотровский, Б. Гусман, И. Аксенов, С. Бобров обратили внимание на то, что трагический пафос был отчетливо выражен в финале спектакля, когда на движущемся тротуаре выезжал пустой сундук, который затем выбрасывался в зрительный зал. Пустой сундук символизировал то, «что от России в России осталось»¹⁴. Символика деталей и фигуры персонажей в неподвижных позах, выражающих отчаяние, разочарование и потерянность людей в хаосе советской жизни, усиливали трагическую тональность спектакля. Театральные критики считали, что в легкой комедии Эрдмана нет оснований для трагического прочтения третьего акта. А. Пиотровский полагал, что трагический пафос был

¹⁴ Эрдман Н. «Мандат» // Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000. С. 73.

дополнительно привнесен Мейерхольдом как экспериментальная разработка будущего финала «Ревизора».

В то же время отдельные критики (И. Аксенов, А. Гвоздев) настаивали на близости режиссерской интерпретации «Мандата» поэтике пьесы. Общей чертой пьесы и спектакля И. Аксенов называет обращение к традиции итальянского народного театра. В пьесе эта традиция проявилась в использовании приема *qui pro quo*, который действует как на уровне фабулы, так и на уровне языка. В постановке Мейерхольда эстетика итальянского народного театра проявилась также в обращении режиссера к традиции условного театра маски. Гротескный мотив маски, смены масок был связан с фарсовыми эпизодами постановки «Мандата». Гротескный характер «Мандату» придавало, по мнению И. Аксенова, также то, что на одном уровне с персонажами в спектакле действовали вещи. Материальные предметы определяли судьбы персонажей и играли роль условных образов наряду с условными характерами героев пьесы.

В диссертации показано, что наблюдения театральных критиков 1920-х годов предвосхитили направление изучения драматургии Н. Эрдмана современными исследователями, которые продолжили на новом уровне развития науки идеи своих предшественников¹⁵.

В третьем параграфе рассматривается *«Интерпретация пьесы и спектакля «Мандат» психологическим направлением театральной критики»*. Представители психологической театральной критики акцентировали внимание на казалось бы неожиданном аспекте «Мандата»: проявлении психологизма в пьесе и спектакле. Наиболее выразительным для позиции психологического направления было выступление П. Маркова, который настаивал на расхождении между замыслом Эрдмана, написавшим «лирическую сатиру», и постановкой Мейерхольда, в основу которой режиссер положил метод сценической карикатуры, обращающей «лирических» персонажей Эрдмана в гротескные маски. Говоря о «лирической» тональности пьесы, Марков имел в виду стремление Эрдмана увидеть в своих героях живые человеческие характеры, раскрыть внутренний мир, психологию персонажей. Главную роль в «Мандате», по мнению Маркова, играют переживания, впечатления, эмоциональные состояния персонажей, то, что обычно составляет лирическую основу художественного произведения. Сюжетные коллизии пьесы рассматриваются критиком как

¹⁵ Журчева О. В. Жанр анекдота в литературе XX века (рассказы М. Зощенко 20-х годов и пьеса Н. Эрдмана «Мандат») // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. Самара, 2001; Каблуков В. В. Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы поэтики. Дисс. (...) канд. филол. наук. Томск, 1997; Канунникова И. А. Художественный мир Н. Р. Эрдмана. АКД. М., 1996; Поликарпова Е. С. Трагикомический театр Николая Эрдмана. АКД. Самара, 1997; Спехова О. П. Мотив оборотничества в пьесе Н. Р. Эрдмана «Мандат» // Проблемы литературных жанров. Ч. 2. Томск, 2002. С. 89-93; Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение, 1998, № 33. С. 118-163.

повод пропикнуть во внутренний мир героев. В психологии персонажей пьесы, по мнению Маркова, важное значение имеет ощущение себя лишними людьми в новом обществе, отсутствие у героев представления о смысле жизни, ущербность их личностного самосознания, связанного с отсутствием значимого социального статуса, необходимой опоры существования. В рецензии режиссера В. Сахновского представлена психологическая характеристика главного героя пьесы. Сахновский увидел в главном герое тип «страшного и никакого человека»¹⁶, человека, который не может найти себе применение в жизни, чувствует собственную незащищенность в новой социальной обстановке, когда устойчивое положение в обществе связывается с пролетарским происхождением. Гулячкин, по мнению Сахновского, ужасает тем, что демонстрирует возможность обретения власти над людьми пустым, бессодержательным человеком пусть даже при помощи фиктивного мандата. Сахновский указывает на то, что Эрдман в своей пьесе продолжил традицию Гоголя, воссоздав фантазмагорический мир государственной России, где царит страх перед властью, абсурдность которого выражается в том, что эта власть оказывается фиктивной, как в пьесе «Ревизор», где человек перестает быть личностью, перестает ощущать ценность собственного существования, человек не мыслим вне рамок социальной структуры. Оказавшись за ее пределами, он становится «обывателем», который осознается как несостоятельный член общества. Как указывает Сахновский, именно для воплощения глубинного смысла пьесы Мейерхольд ищет новый творческий метод сценического решения спектакля.

Таким образом, П. Марков и В. Сахновский высоко оценили пьесу и спектакль, указывая на то, что талант драматурга великолепно дополняет мастерство режиссера, который сценическим решением «Мандата» пролагает новый путь развития русского театра.

В четвертом параграфе рассматривается *«Пьеса и спектакль «Мандат» в оценке представителей социологического направления театральной критики»*. Театральные критики социологического направления (Б. Боб, Габгауз, Д. Угрюмов, Б. Моск, Х. Херсонский) главным критерием оценки пьесы и спектакля признают характер отражения современной действительности, актуальность сюжета. Анализируя «Мандат» с этих позиций, социологические критики считают пьесу несостоятельной, неполноценной. Высказывается мнение, что Н. Эрдман не смог адекватно оценить быт людей, с нетерпением ожидающих конца советской власти, не сумевших вписаться в круг отношений, продиктованных новым временем и оказавшихся в результате за рамками

¹⁶ Сахновский В. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда // Искусство трудящимся, 1925, № 23. С. 4.

активной общественной жизни. Эта серьезная тема, требующая глубокой, продуманной разработки, обернулась у Эрдмана, по мнению критиков социологического направления, анекдотом, вследствие чего «Мандат» превратился в поверхностный водевил. Критики Б. Моск и Габгауз указывали на отсутствие необходимого в современной пьесе «показательного» героя. С упреком говорилось о том, что ни одна из сюжетных линий пьесы не вводит образ положительного коммуниста, знаковой фигуры революционного времени. Критики социологического направления требовали от автора «объективности» в обрисовке персонажей. Они рассматривали героев комедии в характерном для мировоззрения 1920-х годов соотношении «свой» vs «чужой» и объявляли героев Эрдмана «чуждым элементом» в революционной действительности. Непонимание социологической критики вызвала излишняя психологическая серьезность «Мандата». Х. Херсонский, Д. Угрюмов, Габгауз, Б. Моск протестовали против трагических интонаций в изображении «лишних» людей, их неприспособленности к новым условиям.

Таким образом, представители формального и психологического направлений театральной критики отметили несоответствие спектакля пьесе Н. Эрдмана, однако они обратили внимание на разные стороны соотношения пьесы и спектакля. Формальная театральная критика указывала на различия в жанре, композиции, психологическая театральная критика отмечала различие между глубокими психологическими характерами персонажей пьесы и гротескными образами спектакля. Социологическая критика акцентировала внимание только на пьесе Н. Эрдмана, заявив о неудаче драматурга из-за несоответствия комедийного сюжета пьесы серьезности заявленной темы.

В третьей главе «Пьеса М. Булгакова «Дни Турбиных» в оценке театральной критики 1920-х годов» рассматривается восприятие пьесы М. Булгакова психологическим и вульгарно-социологическим направлениями театральной критики. Поскольку пьеса «Дни Турбиных» носила академический характер, она не привлекла внимание формального направления театральной критики, которую интересовала авангардная драматургия и режиссура. В пьесе «Дни Турбиных» была поднята генеральная проблема времени: вопрос об отношении к революции, поэтому критика анализировала, прежде всего, содержательную сторону пьесы. Актуальность поднятой М. Булгаковым темы и нетрадиционность изображения белой гвардии определили сложную сценическую судьбу пьесы. «Дни Турбиных» несколько раз запрещали уже после того, как пьеса была поставлена МХАТ. Впервые это произошло в конце сезона 1926/1927 годов, но в тот момент пьеса была возвращена на сцену благодаря усилиям К. С. Станиславского, обратившегося на «вершины» власти. В начале театрального сезона 1928/1929 годов Коллегия Наркомпроса вновь постановила прекратить спектакли «Дней Турбиных», но Сталин, лично

позволив Луначарскому, предложил ему снять это запрещение. Однако уже в марте 1929 года по решению Коллегии Наркомпроса все постановки булгаковских произведений запрещаются. «Дни Турбиных» вновь появляются на сцене МХАТ лишь в 1932 году по указанию Сталина.

Пьеса «Дни Турбиных» обсуждалась до и после постановки в Художественном театре. Вероятно, критика анализировала вторую и третью редакции пьесы, которые создавались совместно Булгаковым и работниками театра¹⁷. Определяющей чертой второй редакции было появление полковника Алексея Турбина в качестве героя драмы. Вторая редакция репетировалась с непрерывными уточнениями и изменениями до 24 июня 1926 года, когда состоялась генеральная репетиция спектакля. На ней присутствовали члены Реперткома, представители вульгарно-социологической критики В. Блюм и А. Орлинский. После совещания в Реперткоме в пьесу был внесен ряд изменений. Новый план пьесы, вставки и переделки были приняты 24 августа 1926 года, этот текст представляет собой третью редакцию пьесы, которая имела название «Дни Турбиных», а не «Белая гвардия»¹⁸.

В первом параграфе *«Восприятие «Дней Турбиных» как дискредитации белогвардейского движения (И. Сталин, А. Луначарский, В. Ходасевич)»* рассматриваются разные подходы к оправданию постановки пьесы на сцене советского театра. Важную роль в спасении мхатовского спектакля сыграл А. Луначарский. За несколько дней до премьеры «Дней Турбиных» на заседании, посвященном докладу А. Луначарского «Театральная политика Советской власти», 2 октября 1926 года в Комакадемии, а также на диспуте в Театре имени Мейерхольда 7 февраля 1927 года о пьесах «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» Луначарский доказывал, что пьеса не опасна в политическом отношении. По мнению критика, несмотря на все старания Булгакова оправдать белую гвардию, «Дни Турбиных» объективно обнаруживают слабость белогвардейского движения и создают представление о далеко не идеальном облике представителей русской интеллигенции. Луначарский полагал, что поскольку Булгаков показал своих героев честными, убежденными в своей правоте людьми, то победа большевиков не могла заставить их отказаться от своих взглядов, они должны были сохранить верность своим идеалам. Но важно уже то, что центральные герои пьесы признают непоправимое крушение прежней России и историческую предопределенность прихода к власти большевиков. Такая

¹⁷ Вторая редакция пьесы была впервые опубликована Л. Милн: Булгаков М. Белая гвардия. Пьеса в 4-х действиях. Вторая редакция пьесы «Дни Турбиных». Подготовка текста, предисл. и примеч. Лесли Милн. (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 27. Herausgegeben V. W. Kasack.) München, 1983. Третья редакция пьесы с учетом всех вносимых исправлений опубликована в издании: Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1989. В основу публикации взяты машинописный текст 1940 года и его копии 1953 года, заверенные подписью Е. С. Булгаковой, в издании учитывался также более ранний текст из архива Булгакова.

¹⁸ Лурье Я. С. Примечания к пьесам «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1989. С. 514-536.

траговка пьесы Булгакова совпадала с мнением Сталина, который в феврале 1929 года в письме к В. Биль-Белоцерковскому утверждал, что спектакль «Дни Турбиных» «есте демонстрация всесокрушающей силы большевизма»¹⁹, хотя, по мнению Сталина, «автор ни в какой мере «не повинен» в этой демонстрации»²⁰. Отстаивая право пьесы на постановку, Луначарский, с одной стороны, упрекал Булгакова в том, что большинство сцен пьесы представляют белогвардейцев не в ситуации вооруженной борьбы, а в квартире Турбиных, которая подается как символ стабильности, гармонии, сохранения культурных ценностей и вековых традиций в хаосе гражданской войны. Но, с другой стороны, воссоздание атмосферы домашнего уюта, красоты, гармонии как раз и служило, по мнению А. Луначарского и многих других критиков, невольному обличению мещанства героев, поскольку, по мысли Луначарского, люди, ставящие превыше всего тепло домашнего очага, не могут быть искренне преданы идее служения своей стране, а поэтому стремление автора представить их героями воспринимается как надуманное и ложное.

В обсуждении пьесы «Дни Турбиных» принимала участие не только советская, но и зарубежная критика. Пьеса М. Булгакова пользовалась огромной популярностью за рубежом. Она ставилась в Русском театре в Париже (режиссер Н. Северский), в берлинском Новом театре «Neues Theater am Zoo» (режиссер В. О. Тубенталь) – постановка была организована Комитетом помощи нуждающимся студентам-эмигрантам. Об этих постановках сообщали театральные обзоры в эмигрантских газетах²¹. «Белая гвардия» ставилась также «Пражской группой» Московского Художественного театра, которая через юг России и Константинополь приехала сначала в Болгарию и Сербию, а потом в Прагу. Театр гастролировал в Вене, Берлине, Париже и других европейских городах. Пьеса Булгакова ставилась по всей Европе: в Париже, Ницце, Гааге, Мадриде, в течение ряда лет – в Праге, Берлине, Варшаве, Кракове, Риге. Наиболее широкий отклик получили спектакли в Йеле (США) и в Лондоне²².

Для русской эмиграции, как и для официальной советской критики, важен был вопрос: оправдывает или дискредитирует М. Булгаков белогвардейское движение. Большинство русских эмигрантов рассматривали пьесу как правдивое изображение дворянской

¹⁹ Сталин И. В. Сочинения. В 13 т. М., 1955. Т. 11. С. 328.

²⁰ Там же.

²¹ [Б. п.]. Русский театр в Париже // Последние новости. Париж, 1927. 26 окт. №2408. С. 4; [Б. п.]. [Заметка о готовящейся постановке пьесы «Дни Турбиных» в Русском театре в Париже] // Возрождение. Париж, 1927. 26 нояб. №907. С. 5; [Б. п.]. [Заметка об актерском составе готовящегося в парижском Русском театре спектак. «Дни Турбиных»] // Последние новости. Париж, 1927. 27 нояб. №2440. С. 5; [Б. п.]. Русский театр в Париже // Возрождение. Париж, 1927. 1 дек. № 912. С. 4; [Б. п.]. Русский театр в Париже // Возрождение. Париж, 1927. 11 дек. №922. С. 3; [Б. п.]. Русский театр в Париже // Последние новости. Париж, 1927. 11 дек. №2454. С. 4; [Б. п.]. [О постановке сцен из «Белой гвардии» в берлинском «Neues Theater am Zoo»] // Рувль. Берлин, 1928. 7 окт. №2392. С. 6; Патриот. «Дни Турбиных» // Рувль. Берлин, 1928. 21 окт. №2404. С. 9; [Б. п.]. «Дни Турбиных» // Рувль. Берлин, 1928. 24 окт. №2406. С. 5; В. В пользу студентов // Рувль. Берлин, 1928. 1 нояб. №2413. С. 4.

²² Лурье Я. С. Примечания к пьесе «Дни Турбиных» // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1989. С. 535.

интеллигенции, поэтизацию канувшей в прошлое культуры, быта, ностальгию по утраченным идеалам, дворянскому кодексу чести, верности долгу перед своей страной. Постановку «Дней Турбиных» в Художественном театре эмигрантская пресса воспринимала как уступку правительства оставшейся в России части русской интеллигенции и предполагала, что готовность героев Булгакова принять советскую власть была продиктована советской цензурой.

Однако поэт, прозаик и критик русского зарубежья В. Ходасевич опроверг сложившееся в русской эмиграции мнение о том, что пьеса М. Булгакова возвеличивает белогвардейское движение. Находясь в эмиграции, Ходасевич, естественно, не мог быть зрителем постановки «Дней Турбиных» в МХАТе и получил представление о пьесе благодаря спектаклю, поставленному «Пражской группой» Художественного театра. Спектакль назывался «Белая гвардия». Вероятно, в его основу была положена первая редакция пьесы, которая еще сохраняла название романа. Ходасевич считал, что пьеса Булгакова потому и была допущена на сцену, что служила снижению образа интеллигенции. При этом Ходасевич указывал, что в Шервинском нет безукоризненной офицерской честности, о чем говорит история с портсигаром, нет верности своему слову, он не готов на самопожертвование и не способен сохранить верность белой гвардии в условиях ее поражения. Мышлавский, с точки зрения Ходасевича, – отличный фронтовик, хороший товарищ, однако человек, не способный к внутренней рефлексии, для него гибель белой армии означает крах всей жизни, у него нет сил противостоять такому исходу событий, поэтому он смиряется с новой властью. Капитан Студзинский, до конца преданный белой гвардии, – образ схематичный и невыразительный. По мнению Ходасевича, Булгаков лишает белогвардейское движение какого-либо идеологического стимула, его герои не говорят о самом главном: во имя чего они вступили в войну с собственным народом, какие идеи они отстаивают, в чем главный смысл их служения в белой армии. Безнадежность их положения дополняется политической неадекватностью, вследствие которой они защищают недолговечную власть украинского гетмана. По мнению Ходасевича, Булгаков сознательно приурочил время действия пьесы к этому неудачному для белой гвардии историческому периоду.

Ходасевич высказал убеждение, что «Дни Турбиных» являются подлинно советской пьесой, поскольку в ней легко угадываются приемы снижения роли интеллигенции в гражданской войне и искажения сути белогвардейского движения, отработанные в советской литературе. Только вследствие политической обстановки в России, когда мягкое отношение к бывшим врагам без прямых оскорблений в их адрес уже расценивается как

сочувствие белой гвардии, пьессу Булгакова могли объявить контрреволюционной, считает критик.

Таким образом, три таких разных фигуры сошлись в представлении о «Днях Турбиных» как о пьесе, дискредитирующей белогвардейское движение. Остается нерешенным вопрос, почему положительное отношение к пьесе М. Булгакова А. Луначарского и И. В. Сталина не повлияло на восприятие «Дней Турбиных» социологического и вульгарно-социологического направлений критики, которые боролись за запрещение постановки пьесы.

Во втором параграфе рассматривается *«Восприятие пьесы «Дни Турбиных» психологическим направлением театральной критики»*. В защиту пьесы и спектакля выступил представитель психологического направления театральной критики П. Марков. Он обозначил важную роль «Дней Турбиных» в истории Художественного театра в докладе «Перспективы театрального сезона» на диспуте в Доме Печати 27 сентября 1926 года. Марков отмечал, что постановка «Дней Турбиных» стала выходом из репертуарного кризиса МХАТ, поскольку спектакль дал возможность театру показать свое мастерство на материале талантливой пьесы о современности. П. Марков увидел в «Днях Турбиных» спектакль, в котором наиболее полно проявилось мастерство актерской школы Художественного театра. В статье «Стабилизация театральных стилей» критик утверждал, что «спорные «Турбины» бесспорны в актерском отношении»²³. Среди актеров спектакля Марков особенно высоко оценил Н. Хмелева, исполнителя роли Алексея Турбина. Неизменное стремление Хмелева оттачивать приемы актерского мастерства, по мнению Маркова, есть необходимое условие для создания образа. Именно Хмелева Марков считает ярким примером актера, созданного Художественным театром. Следуя системе К. С. Станиславского, Хмелев ищет для каждого образа интересный ход, который глубже всего раскрывает роль. В работе Хмелева над ролью Алексея Турбина Марков выделяет анализ психологического состояния персонажа. Критик отмечает, что Хмелев примеривает к себе жесты, речь, походку, манеру носить одежду, вживается в образ персонажа. В роли Алексея Турбина Хмелев, по мнению Маркова, удивительно точно создал образ бескомпромиссного белого офицера, который принял ряд твердых для себя норм, внушенных с детства. Таким образом, оценивая исполнение Хмелевым роли Алексея Турбина, Марков в традициях психологического направления театральной критики делает акцент на психологии актерского творчества. П. Марков был единственным критиком, который увидел в спектакле объективное изображение белой гвардии, нетрадиционный взгляд на актуальную для 1920-х годов тему гражданской войны.

²³ Марков П.А. Стабилизация театральных стилей // Современный театр. М., 1927. 11 окт. №6. С. 82.

На диспуте о «Днях Турбиных» в театре имени Вс. Мейерхольда 7 февраля 1927 года П. Марков продолжал защищать пьесу от нападок критики. В своем выступлении он объяснил причину изменения названия пьесы. В пьесе М. Булгаков, по убеждению П. Маркова, ставил своей задачей показать не белое движение в целом, а лишь гибель в гражданской войне семьи Турбиных. В этой связи при оценке пьесы Марков призывает критиков руководствоваться, прежде всего, творческим замыслом драматурга. Марков от лица драматурга и режиссера определил главную идею постановки – показать, что даже хорошие люди обречены на гибель в рядах белой гвардии. По мнению Маркова, спектакль «Дни Турбиных» представляет позицию интеллигенции, пересматривающей свое прошлое. Критик стремился доказать, что в изображении белой гвардии Художественному театру легче было бы ограничиться плакатным стилем, показать схематичные фигуры врагов. Однако театр пошел по более трудному пути – он стремился к раскрытию «внутреннего образа», к изображению трагедии людей в гражданской войне. Эта задача, по мнению Маркова, определила значение «Дней Турбиных» как первого спектакля о гражданской войне, который через судьбу человека раскрывает проблемы эпохи.

Таким образом, позиция П. Маркова является единственным примером объективного подхода к анализу пьесы и постановки «Дней Турбиных».

В третьем параграфе *«Критическая кампания, направленная против «Дней Турбиных»*» выявляются основные причины неприятия пьесы М. Булгакова вульгарно-социологической театральной критикой. При обсуждении «Дней Турбиных» вульгарно-социологическая критика рассматривала соотношение пьесы и спектакля, то есть замысла драматурга и рецепции пьесы режиссером. Некоторые критики доказывали отличие пьесы от спектакля. Так, например, Луначарский отнесся к пьесе М. А. Булгакова отрицательно, обвинил автора в «политическом мешанстве» и «полуалогии белогвардейщины»²⁴, в то время как спектакль Художественного театра был оценен Луначарским в высшей степени положительно. Такое противопоставление пьесы спектаклю не было оправдано, в этом отношении правы были те критики (М. Загорский, В. Голицников, Б. Данский), которые, несмотря на категоричность своих обвинений, рассматривали пьесу и постановку как единое целое. Идею нераздельности драматургического текста и его режиссерского воплощения лучше других выразил В. В. Маяковский, хотя его отрицательную оценку спектакля вряд ли можно признать правомерной²⁵. Он отмечал, что спектакль «Дни Турбиных» развивал чеховскую традицию Художественного театра, исходил из основополагающих принципов системы К. С. Станиславского. Однако при этом поэт

²⁴ Луначарский А. В. Первые новинки сезона // Известия. 1926. 8 окт. С. 5.

²⁵ [Б. п.] О теа-политике: на диспуте в Академии // Новый зритель. 1926. № 41. С. 4.

выразил отрицательное отношение к стремлению Булгакова следовать канонам классической драматургии. «Дни Турбиных», действительно, рождались как плод совместных усилий театра и Булгакова: в создании третьей редакции пьесы принимал участие не только драматург, но и работники театра²⁶.

На всем протяжении «антитурбинской» кампании вульгарно-социологическая театральная критика обвиняла Булгакова в конреволюционности. Для уничтожения пьесы использовались наиболее жесткие приемы вульгарно-социологической критики: апелляция к личному опыту участников гражданской войны (А. Безыменский, П. Данич), замена аргументов в пользу своей позиции экспрессивными лозунгами, использование провокационных заголовков и формулировок, становящихся штампами («классовый враг на сцене»²⁷, «булгаковщина»²⁸, «осиновый кол в могилу белогвардейщины»²⁹), прямые оскорбления в адрес драматурга (А. Безыменский). Главным пунктом обвинения против Булгакова была идеализация белой гвардии. На этой идее настаивали основные противники пьесы О. Литовский, В. Блюм, М. Загорский, А. Орлинский. Сравнивая «Дни Турбиных» и роман «Белая гвардия», критик И. М. Нусинов утверждал, что в пьесе Булгаков отступил от исторической объективности романа и значительно идеализировал облик своих героев. В романе врач Алексей Турбин и белогвардейский полковник Мальшев, по мнению И. Нусинова, являются слабохарактерными, трусливыми персонажами, которые спасение своей жизни ставят выше воинского долга. Алексей Турбин в момент вторжения в город пегляровцев из соображений безопасности достает из стола свой гражданский паспорт, хотя ему самому этот поступок кажется позорным и трусливым. Полковник Мальшев также стремится переодеться в гражданскую форму и распускает своих юнкеров, но его не интересует судьба молодых солдат, которые остались в других частях города. Однако в пьесе, считает И. Нусинов, полковник Алексей Турбин, соединяющий в себе черты Мальшева и врача Турбина, представлен героем, не знающим колебаний и готовым отдать жизнь ради спасения своих солдат. Героическое поведение Алексея Турбина, по мнению Нусинова, противоречило реальным поступкам белогвардейских офицеров, которые предательски покидали свои войска. Упрекая Булгакова в идеализации белой гвардии, критики не могли смириться с тем, что драматург отступил от карикатурно-плакатного образа белогвардейца и создал глубокие психологические характеры.

²⁶ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

²⁷ Л. Классовый враг на сцене // Гудок. М., 1929. 23 февраля. С. 6.

²⁸ Орлинский А. Против булгаковщины: «Белая гвардия» сквозь розовые очки // Рабочая газета. М., 1926. 7 окт. С. 8; Орлинский А. Против булгаковщины // Новый зритель. М., 1926. №41. С. 3-4.

²⁹ Уриэль: [Литовский О.С.]. На неверном пути: («Дни Турбиных» Булгакова в Художественном театре) // Комсомольская правда. М., 1926. 10 окт. С. 6; Ст. Ас. [Асянов С.] Оссиновый кол: К возобновлению «Дней Турбиных» во МХАТ // Жизнь искусства. М., 1927. №44. С. 6-7.

По мнению критиков, оправдание белой гвардии у Булгакова достигнуто благодаря ложному толкованию причин ее поражения в гражданской войне. У Булгакова белая гвардия осознает свою обреченность вследствие предательства генералов, однако, по мнению вульгарно-социологической критики, крах белой гвардии был предопределен слабостью политической позиции ее представителей. М. Левидов, допуская, что в рядах белогвардейцев действительно были порядочные, честные, преданные своему делу люди, настаивал на необходимости сделать акцент на трагическом заблуждении этих людей, которые оказались во власти ложных идей.

Одним из аргументов критиков в пользу необъективного изображения белогвардейцев было указание на их «социальную изоляцию от низших классов»³⁰. В. Блюм и А. Орлинский считали, что Булгаков сознательно не показал в пьесе взаимодействие белогвардейцев с рабочими и крестьянами, а также не вывел на сцену прислугу и денщиков, чтобы не акцентировать внимание на «классовой природе» своих героев, скрыть их пренебрежительное и жестокое отношение к представителям народа. Требование показать взаимоотношения Турбиных с «другими социальными группировками» (денщики, прислуга) было заявлено В. Блюмом и А. Орлинским еще до премьеры спектакля при его обсуждении после генеральной репетиции 24 июня 1926 года. Это требование Булгаков не выполнил, поскольку институт денщичества был уничтожен Февральской революцией, и хотя белые пытались его восстановить, но, как указал сам драматург на диспуте в Театре им. В. Э. Мейерхольда, денщика в Киеве 1918 года «нельзя было достать на вес золота»³¹.

Объективное изображение белой гвардии в «Днях Турбиных» позволило критикам заподозрить Булгакова в приверженности сменовеховскому движению. Причисляя Булгакова к сторонникам сменовеховства, критика обвинила драматурга в стремлении примирить дворянскую интеллигенцию с оппозиционным ей народом. В действительности Булгаков не принимал сменовеховства и многих людей, его представлявших. В отличие от сменовеховцев он не верил в возможность перерождения советской власти. Свое скептическое отношение к благотворной эволюции большевизма он выразил в сатирических повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

Большинство критиков (В. Блюм, А. Орлинский, О. Литовский, М. Загорский, Э. Бескин, Б. Дапский, В. Голичников и др.) рассматривали «Дни Турбиных» как неудачную инсценировку романа «Белая гвардия». Слабость инсценировки критик М. Загорский видел в том, что в ней не была подробно разработана историческая линия. По сравнению с романом в «Днях Турбиных» максимально сокращены сцены, отражающие исторические

³⁰ Блюм В. Четыре шага назад // Программы гос. акад. театров. М., 1926. 5-11 окт. С. 14.

³¹ Петелин В. М. А. Булгаков и «Дни Турбиных» // Петелин В. Россия – любовь моя. М., 1986. С. 218.

события в Киеве 1918 года. В результате историческая эпопея, по мнению критиков М. Загорского, В. Голичникова, превратилась в семейную мелодраму. Вульгарно-социологическая критика отрицательно оценила не только содержательную сторону пьесы, но и жанр «Дней Турбиных». М. Левидов утверждал, что пьеса не подчиняется четкому жанровому определению, поскольку состоит из разноплановых, не сочетающихся между собой сцен. Ж. Эльсберг полагал, что пьеса Булгакова близка жанру трагикомедии. Этот жанр более всего интересовал Булгакова в 1920-е годы, в частности, «Зойкина квартира» осознавалась драматургом как трагикомедия. В пьесе взаимодействуют трагический и комический планы. Комические элементы пьесы связаны с образами Лариосика, Мышласевского, Николки, сторожа Максима. Все они в той или иной степени наделены определенной наивностью восприятия и понимания событий, что и дает им возможность постоянно нарушать высокий однотонный стиль трагедии Турбиных. Принцип снижения проводится последовательно в самых трагедийных и ответственных местах «Дней Турбиных». Так, в кульминационной сцене пьесы героический поступок Турбина, оставшегося защищать гимназию, снижен трагикомическим выступлением одинокого сторожа, готового ценой жизни спасти гимназические шкафы и парты. Характерно, что спектакль был выдержан в ином жанровом ключе. В пьесе было заложено больше трагикомических признаков, чем реализовалось в спектакле. В последнем были усилены трагическая и лирическая линии, поэтому в восприятии некоторых критиков, в частности того же Ж. Эльсберга, он был ближе жанру семейной драмы³².

Отрицательное отношение критиков к трансформации исторической пьесы в мелодраму повлияло на анализ отдельных сцен «Дней Турбиных». Так, В. Блюм, А. Старик положительно оценили сцены у гетмана, у петлюровцев, в Александровской гимназии, поскольку в них показаны ключевые события истории гражданской войны на Украине. Критерием оценки при этом стало участие в действии большого количества персонажей, то есть «народных масс». Сцены в квартире Турбиных не получили одобрения большинства критиков по той причине, что в изображении семьи Турбиных Булгаков, по их мнению, следовал традициям чеховской драматургии. В частности, В. Блюм считал героев пьесы типичными «чеховскими» интеллигентами, лишними людьми, интеллектуальными, рефлекслирующими, высоконравственными, но не способными к принятию решений, кардинальному изменению образа жизни. Так, например, Лариосика П. Черский сравнивал с Епиходовым из «Вишневого сада». Булгаков действительно использовал в «Днях Турбиных» некоторые приемы драматургии А. П. Чехова: расширение изобразительных возможностей пьесы за счет характера ремарок, предметную символику, психологическое

³² Эльсберг Ж. Булгаков и МХАТ // На литературном посту. М., 1927. № 3. С. 44-49.

решение характеров и ситуаций. М. Левилов прослеживал сходство способов создания комизма у двух драматургов: контраст сценического слова и действия, использование реплик комедийных персонажей, придающих определенную окраску ситуациям. Однако критика 1920-х годов не сумела оценить, что ориентация на чеховскую традицию не помешала и пьесе, и спектаклю стать глубоко новаторскими. Как отмечает А. Смелянский, булгаковские герои по своим внутренним качествам, мировоззрению все же далеки от героев А. П. Чехова, которые отказываются действовать, вкладывать себя в мир, время которого кончается³³. Их воля атрофирована, они не способны принимать решения. Герои Булгакова, прежде всего, поставлены в совершенно иную историческую ситуацию, которая заставила их не рефлексировать, а действовать. В пьесе Булгакова любой поступок человека является в конечном итоге результатом его собственной воли. Однако действия своих героев Булгаков оценивает как историческое заблуждение. В пьесе представлен драматический конфликт, который может завершиться лишь гибелью героя. Алексей Турбин вступает в конфликт со временем, он понимает, что его идеал, связанный с идеей монархической России, потерпел крах, но отказаться от него он не может.

В диссертации выявляются основные приемы, которые вульгарно-социологическая критика использовала для осуждения пьесы «Дни Турбиных», доказываемая, что стилистические особенности рецензий на «Дни Турбиных» являлись отличительной приметой культурно-речевого стереотипа 1920-х годов. Для рецензий вульгарно-социологических критиков было характерно активное употребление социально-оценочной общественно-политической лексики, а также терминологии, фразологии, не вполне уместной в театральных рецензиях; использование традиционных устойчивых выражений, которые благодаря семантическому окружению приобретали политический оценочный смысл; воспроизведение в театральных рецензиях лозунгов («лозунговое мышление»), которые отличались безапелляционностью. Критики вульгарно-социологического направления использовали в тексте идеологизированные образы (типа «гидра контрреволюции»), способствующие повышенному экспрессивному воздействию на читателя. Наиболее часто используемым приемом для создания таких образов было сочетание противоположного, несовместимого, например, в оксюморонах («театралы от станка»). Несочетасмость на лобом уровне - наиболее сильное средство привлечения читательского внимания, средство деавтоматизации восприятия.

Одним из устойчивых приемов вульгарно-социологической критики был диалог с читателем, конструирование читательских реплик, активное использование риторических вопросов или, например, обращение к конкретному - реальному или воображаемому -

³³ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

собеседнику. Характерной чертой многих текстов является также общее снижение стиля вплоть до просторечия, использование грубых, бранных слов, особенно в изданиях, адресованных неподготовленному читателю. В критических рецензиях вульгарно-социологической критики наблюдается преувеличенная оценочность высказываний. Употребляются не только актуально оценочные слова, но и потенциально оценочные, то есть слова и выражения приобретают оценочность благодаря особому их использованию уже в контексте, с легкой руки журналиста. Так, например, оценочным становится выражение «кремовые шторы». Трансформация смысла нейтрального сочетания идёт по следующему пути. Шторы - семантика закрытости, кроме того, предмет, достаточно чужеродный для нового пролетарского быта. Цвет - «кремовые» - указывает на изысканность, опять-таки чуждую пролетарской культуре. Здесь и изысканность цвета и изысканность звукового облика слова, кроме того, ассоциация с исходным «крем» - атрибутом явно не пролетарского меню. Статьям вульгарно-социологической критики присуща также повышенная образность. Возникает ощущение, что авторы намеренно затрудняют понимание смысла их высказываний, рассчитывая в первую очередь на эффект от эмоционального, убеждающего тона.

Анализ критической кампании вокруг пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» свидетельствует о необъективности и предвзятости вульгарно-социологической критики. Она исходила из идеологических критериев оценки спектакля, во многом зависела от предписаний высших органов власти, ориентировалась на мало подготовленную аудиторию, руководствовалась установкой на пресечение возможности вредного влияния идеологически чуждого спектакля, носила преимущественно оценочный характер и пренебрегала объективным обоснованием своей позиции. Резонанс «оградительной» критики был настолько велик, что даже защита пьесы И. Сталиным, А. Луначарским, П. Марковым, не смогли спасти спектакль от запрещения.

В **Заключении** подводятся итоги работы и теоретически обобщаются ее результаты.

Основные положения диссертации отражены в публикациях:

1. Символика материального мира в пьесе М. А. Булгакова «Дни Турбиных» // Штудии – 3: Сборник статей молодых ученых. Смоленск, 2002. С. 65-69.
2. Культурно-речевой стереотип 1920-х годов (Рецензии на пьесу М. Булгакова «Дни Турбиных») // XX век. Проза. Поэзия. Критика. Вып. 4. М, 2003. С. 157-168.
3. Специфика театральной критики 1920-х годов: Дискуссия о пьесах В. Маяковского, Н. Эрдмана, М. Булгакова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Материалы международной научной конференции. Ч. 2. Смоленск, 2004. С. 151-161.

4. Пьеса Н. Эрдмана «Мандат» в оценке театральной критики 1920-х годов // Литература России и Польши: Методология исследования и поэтика текста. Тезисы международной научной конференции молодых филологов. Смоленск; Быдгощ, 2004. С. 98-101.

5. Сакрально-мифологический подтекст пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца» // XX век. Проза. Поэзия. Критика. Вып. 5. М., 2004. С. 191-202.

6. Рецензия на книгу: Мария Заламбани. Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб.: Академический проект, 2006. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. М., 2006. (в печати).

Принято к исполнению 14/11/2006
Исполнено 14/11/2006

Заказ № 924
Тираж: 100 экз.

Типография «11-й ФОРМАТ»
ИНН 7726330900
115230, Москва, Варшавское ш., 36
(495) 975-78-56
www.autorefcra.ru