

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-63-76>

УДК 821.161.1Р.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2025 г. Т.И. Радомская
г. Москва, Россия

© 2025 г. М.Л. Федоров
г. Москва, Россия

**В ПОИСКАХ ГЕРОЯ:
СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ 1920-х – 1930-х гг.
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. КИРШОНА И ДЕМЬЯНА БЕДНОГО)**

Аннотация: Статья посвящена одной из забытых страниц русской литературы. Между тем, с именами В. Киршона и Д. Бедного связаны явления, характерные для историко-литературного процесса 1920–1930 гг. Это и вопрос о разных векторах развития советской драматургии, и о неожиданной, казалось бы, для того времени востребованности поэтики А.Н. Островского и, в частности, в случае с Киршоном, это и проблема реализации способностей, таланта партийного функционера, типичная для всей советской литературы и каждый раз по-своему определяющая судьбы не одного автора.

Обозначенный нами круг вопросов раскрывается с помощью ранее не известных и мало доступных архивных источников из фондов ОР ИМЛИ, большинство которых вводятся нами в научный оборот впервые.

В связи с этим прослежен творческий путь Киршона. Сначала это ориентация на популярную тогда литературу лозунга, плакатности, зрелищности, у истоков которой стоял Д. Бедный. В связи с этим в работе определенное место уделяется поэтике этого автора. Далее Киршон встает на позиции реалистического, психологически достоверного театра, близкого лозунгу А.В. Луначарского «Назад к Островскому!».

В статье широко представлены литературно-критические, историко-литературные материалы эпохи, что позволяет увидеть не только творчество Киршона и Демьяна Бедного, но и основные векторы пути развития советской драматургии 1920–1930-х гг.

Ключевые слова: Демьян Бедный, Киршон, советский театр, драматургия, архив.

Информация об авторах:

Татьяна Игоревна Радомская — доктор филологических наук, профессор, Институт славянской культуры, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Хибинский пр., д. 6, 129125 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9442-7643>

E-mail: radomtatic@gmail.com

Максим Львович Федоров — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, России.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6540-1767>

E-mail: maksimfyodorov@yandex.ru

Дата поступления статьи: 26.03.2024

Дата одобрения рецензентами: 25.09.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: *Радомская Т.И., Федоров М.Л.* В поисках героя: советская драматургия 1920-х – 1930-х гг. в контексте литературной и театральной критики (на материале произведений В. Киршона и Демьяна Бедного) // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 63–76.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-63-76>

На протяжении десятилетия, с середины 1920-х до середины 1930 гг., имя драматурга Владимира Киршона не сходило с афиш ведущих столичных и провинциальных театров страны, с ним связывали будущее советской сцены. Сегодня театральные режиссеры о нем не вспоминают, и в истории он остался лишь как функционер Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, член редколлегии одиозного журнала пролетарской критики «На литературном посту», автор актуальных производственных пропагандистских пьес, отвечавших своей проблематикой актуальным социально-политическим вопросам времени: судьбы советской молодежи, вредительство на фронте советской индустриализации и коллективизации, борьба с прорывами на производстве, ударничество и выполнение промфинплана.

Случай Киршона представляет особый интерес еще и потому, что его деятельность как советского функционера в значительной степени и определила несоизмеримую с масштабами дарования славу его как драматурга. В том числе и благодаря своему положению в РАППе, он стал по сути первым советским писателем, чьи пьесы ставились в Европе и даже перешагнули за океан и оказались на театральных афишах в Америке и Азии.

Значительна роль Киршона и в становлении театральной культуры молодого Советского государства. Со свойственным ему революционным темпераментом он участвовал в спорах о судьбах советской драматургии, которые разгорелись на рубеже 1920-х – 1930 гг.

Некоторое время назад в ОР ИМЛИ от потомков Киршона поступил уникальный архив писателя, собранный его вдовой Р. Корнблум. В этой коллекции документов отложились ранние, малоизвестные пьесы драматурга, — то недостающее звено, которое дает возможность исследователю проследить, как менялись драматургические и идеологические принципы не только самого Киршона, но и советской драматургии в целом.

Ранние пьесы драматурга относятся ко времени его обучения в Коммунистическом университете им. Свердлова (1921–1923). Специально для самодеятельной сцены им были написаны пьесы «Наша Карманьола», «Ночь под Рождество», «Как они кончат» (совместно с И. Беспаловым), «Факт, которого не было», «Единый фронт». Это были несамостоятельные, подражательные опыты драматургии, распространенной

в первые послеоктябрьские годы — тогда создавался театр политической агитки, театр плаката. Понятие «агитационность» имеет в данном случае не только политическую, но и художественную характеристику, особую систему принципов воздействия на слушателя и зрителя. Плакатность, яркость, лозунговость, зрелищность, героический пафос отличали советскую сцену периода Гражданской войны. У истоков такого театра стоял Демьян Бедный, столь ценный молодым Киршоном. На программное стихотворение поэта «О соловье» драматург будет ссылаться в одной из своих статей, посвященных пролетарской литературе:

Сила пролетарского писателя заключается не в том, что он будет, рабски подражая, создавать новые слова и выдумывать неслыханные образы.

Его задача — пользоваться сочными, крепкими, ядреными словами фабричных рабочих и крестьян. Он должен следить за языком фабрики, прислушиваться к языку рабочего, писать просто, писать реалистически.

Рабочего воротит от буржуазной эстетики. <...>

Демьян Бедный в своем прекрасном стихотворении «О соловье», посвященном рабочим и крестьянским писателям, пишет:

...Нам надобно бежать от этой западни.

Наш мудрый вождь Ильич поможет нам и в этом;

Он не был никогда изысканным эстетом,

И, несмотря на свой такой гигантский рост,

В беседе и письме был гениально прост.

Так мы ли ленинским пренебрежем заветом!

Это нужно твердо запомнить всем пролетарским писателям! (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 14).

«Крепкие, ядреные» слова в первых пьесах Киршона будут выкрикиваться со сцены и превращаться в лозунги. Плакатный характер этих произведений вполне очевиден. Так, например, «Наша Карманьола» (1923) наполнена преимущественно репликами приподнято романтизированными, обобщенными, несущими плакатно-лозунговый характер выражения политических идей:

Станцуем Карманьолу,

Пусть гремит гром борьбы!

Пусть гремит гром борьбы!

Эй, живей, живей, живей!

На фонари буржуев вздернем! (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1)

Такая пьеса вполне могла войти в репертуар одного из театров Теревсат (Театр революционной сатиры), у истоков которого стоял Демьян Бедный. Теревсат — особый феномен раннего советского театра, возникший в годы Гражданской войны. Эти театры появились во множестве и повсеместно, они явились непосредственным ответом на потребность революции в новом искусстве — активном, боевом, остросовременном. В простой и доступной форме теревсаты знакомили своих зрителей — красноармейцев, рабочих, крестьянскую бедноту — с политическими событиями, объясняли, комментировали их. Безусловно, такому театру был нужен талант Демьяна Бедного:

...он был одним из организаторов «Теревсата» — Театра революционной сатиры — в то время, когда не было репертуара для такого театра и не все театральные деятели решались снизойти до «агитки» [26, с. 303].

Стиль Теревсата отвечал характеру таланта Демьяна Бедного: скетчи, агитки, миниатюры с острым публицистическим пафосом, сатира составляли основу его репертуара.

Мы требуем часа, сплюсненного в секунду; короткой фразы вместо периода; слова вместо фразы. <...> поскольку вся жизнь нашей эпохи <...> ищет схематики и опрощения, замещает трактат лозунгом, фолиант — листовкой, многословие увещательных «разглаголов» <...> — командой... [23, с. 30, 31].

«Театр революционной сатиры, — писал один из организаторов театра, поэт-сатирик М.Я. Пустынин, — своим символом выбрал, отбросив маски и котурны, — простую метлу. Она не будет празднично лежать в театральном углу, затянутая паутиной, эта метла будет гулять по головам белогвардейцев, сшибая с них большие и малые короны, и под ее острые прутья попадет все, что лежит на красной дорожке, мешая по ней шествовать работникам революции» [3, с. 5].

На броских фразах, социальных формулах и лозунгах, рассчитанных на восприятие массой зрителей, построена, например, ранняя пьеса Киршона «Как они кончат» (1922), представляющая собой памфлет на лидеров II Интернационала, где высмеиваются Каутский, Вандервельде, Мартов, Носке и др. Молодой Киршон вполне следует государственным рекомендациям, когда «выбирается или составляется пьеса, в которой идея не загромождена утонченным психологическим анализом или тонкостями интимных переживаний» [4, с. 14].

В последующих, более зрелых пьесах Киршона, произойдет решительная перемена в драматургических принципах. Он быстро осознал, что вместе с эпохой Гражданской войны в прошлое уходят и агитационный театр, поэтому вскоре он откажется от «произведений агитационно-плакатного типа, злободневных, но недолговечных» [6, с. 144]. В своем понимании задач, стоящих перед драматургией, Киршон твердо встанет на позиции реалистического и психологически достоверного театра. Он верно почувствовал время и был солидарен с А.В. Луначарским, бросившим в середине 1920 гг. советскому театру лозунг: «Назад к Островскому!», подразумевая при этом возврат к театру бытовому, реалистическому, к театру социальных типов и человеческих характеров. Киршон понимал это так:

Для литературы и драматургии пришла пора разработки и показа человеческих образов, героев нашей эпохи, являющихся примером для миллионов. Но сплошь да рядом в нашей критике вы найдете нападки на тех драматургов, которые вместо показа «коллектива» на сцене, «батальных» и «массовых» сцен выводят отдельных людей, с особой тщательностью работая над их характерами [20, с. 31–32].

К этому времени в советской литературе сложилось два понимания будущего советского сценического искусства. С одной стороны, оказались «традиционалисты» (В. Киршон, А. Афиногенов), с другой — «новаторы» (Вс. Вишневский, Н. Погодин). Последним оставались близки принципы драматургии периода Гражданской войны, они продолжали выносить на сцену массовость, многоэпизодность, слияние зрителя и актера.

«Почему столько бездействующих статистов в наших военных пьесах? — возмущался Вишневский в пылу полемики — Почему вылезают первоплановые герои? Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3–4–5 актов свое “нутро”? Почему они часто не живут, а философствуют?.. Почему нарушается закономерность соотношения “Я” и “коллектива”?» [12, т. 1, с. 551].

Театр — новый. Старые каноны прочь! Прочь топтания на часы — по актам. Прочь психологию героев, первопланые, значительные, многоговорящие и многоиграющие фигуры. Пусть течет масса, а вне — отдельными социальными ориентирами — некие типы: солдат, крестьянин, рабочий, офицер [13, с. 410].

А. Серафимович, например, об одной из своих пьес говорил, что в ней «нет отдельных театральных героев, тут герой — вся трудовая масса, ее мысли, чувства» [31, с. 298].

Кирион был решительно с этим не согласен:

Они думают, что для того, чтобы на сцене показать коллектив и воспитывать коллективистскую психологию, нужно вывести на сцену не одного человека, а десять, не десять, а сто. Они полагают, что единственный метод, который пригоден для показа масс на сцене — это метод арифметический; им не ясно, что для понимания психологии одной определенной социальной прослойки нередко гораздо большее может дать один глубоко разработанный образ, чем толпа в тридцать или сорок человек из представителей той же прослойки, однако неизбежно являющихся схематичными фигурами [21, с. 516].

На Первом съезде советских писателей в 1934 г. драматург повторил, что «самое важное в драматургии — это борьба за создание полноценных характеров. Герой драмы никогда не будет социальным типом, если не будет разработан характер. Схему типа создать без разработки характера возможно, настоящий тип создать нельзя, ибо под “типом” мы понимаем не только социальную сущность героя, но и ему одному присущие, неповторимые черты» [21, с. 556]. И своим собственным драматургическим творчеством доказывал правомерность такого существования в театре.

Уже в своей первой по-настоящему серьезной драматургической работе — пьесе «Константин Терехин» (1926), созданной в соавторстве с А. Успенским, находят отражения эти мысли драматурга о театре. В основе пьесы лежало реально бывшее событие — шумное в то время дело студента Горной академии Коренькова, который побоями и унижениями довел жену до самоубийства. По сути, Кирион берет за основу мелодраматический сюжет и пытается психологически достоверно описать семейный конфликт.

Пьеса «Константин Терехин» вошла в историю советской сцены как одна из первых из советских пьес, поставленных за рубежом. Там она называлась «Ржавчина» («Красная ржавчина») и в сезон 1929–30 гг. она шла на сценах в Англии, Франции, США, Германии и Латвии. Позже ее ставили в Испании, Норвегии, Чехии.

Кирион, движущийся в своей драматургии (начиная с пьесы «Константин Терехин») в сторону психологического театра, отошел от Демьяна Бедного, некогда стоявшего с ним на одинаковых позициях в понимании агитационного театра. Пролетарский поэт для своей драматургии выбирает особый путь, отличный как от театра «традиционалистов», так и от театра «новаторов». Характер его дарования развивался в рамках сатирического театра. Он активно стал участвовать в создании разнообразных сатирических коллективов. Например, предполагалось, что вместе с Маяковским Демьян Бедный придумают новый жанр советского музыкального театра — политическую оперетту. Но такой театр так и не был создан.

Участвовал поэт в создании театра «Синяя блуза», Театра сатиры, Театра эстрады и миниатюр в Москве.

К 1930 гг. относятся два спектакля, созданных по сатирическим произведениям Демьяна Бедного и вошедших в историю советской сцены. В 1932 г. в Московском

Мюзик-холле (а позже и в Ленинградском) был поставлен спектакль «Как 14-я дивизия в рай шла».

Сюжет этого произведения строится на гротескной ситуации: солдат с уличной бранью и полковыми девками апостол пропускает в рай без лишних сомнений, а старуху, прожившую непорочно всю жизнь, — отталкивает.

Демьян Бедный рисует сатирическую картину жизни в раю, которая оказывается совсем не отличимой от земных порядков¹.

Этот сценический вариант становится в один ряд с произведениями (в том числе и драматургическими, например, «Мистерия-Буфф» В. Маяковского), где проявился своего рода особый «космизм», присущий молодой советской литературе.

На земле уже вроде бы и не хватает места для бурного движения народных масс. Возникает необходимость «освоить» небо и его заселить своими идеями, и его вовлечь в грандиозную битву классов [1, с. 123].

Писатели по-разному ощущали и выражали этот «космизм», — «космизм непотворимой исторической эпохи, когда строительство нового мира мыслилось как изначальное создание земного мира вообще. Отсюда и тяга к мистериям, народным зрелищам, к суровой образности Библии. Не случайно, конечно, даже и сам Станиславский, столь крепко связанный в нашем сознании с психологическим театром, обращался мыслью к байроновскому «Каину», мечтал о массовом действии» [1, с. 123–124].

Вместе с «раздвижением» пространства менялось и ощущение времени.

В прежнее время можно было уснуть, два года проспав и, проснувшись, продолжать жить как ни в чем не бывало. Жизнь ехала, как колымага, а сейчас она бешено мчится [2, с. 99].

Особенности дарования Демьяна Бедного определяют то, что в своем произведении он смещает акценты от космогонического и онтологического в сторону сатирического.

В 1936 г. в историю советского сатирического театра был вписан еще один громкий спектакль. На сцене Камерного театра состоялась премьера «Богатырей» по пьесе Демьяна Бедного. Этой постановке суждено было стать кульминацией развернувшейся в это время в стране компании по борьбе с формализмом. В центре спектакля — летописная история Крещения Руси, Демьян Бедный оказывается верен самому себе: он создает текст, имеющий прежде всего антиклерикальную, антицерковную направленность².

А Киршон после успеха «Константина Терехина» продолжает движение в сторону психологического театра и пишет пьесу «Рельсы гудят» (1928). Он говорил про нее: «Людей хотелось показать без прикрас, без фальши» [22, с. 134].

Критика доброжелательно отнеслась к новому драматургическому опыту Киршона:

¹ В молодой советской драматургии обыгрывание традиционных христианских сюжетов и предметов церковного быта встречается не только у Демьяна Бедного. Достаточно назвать пьесы Т. Майской «Легенда. Наше вчера и сегодня», М. Булгакова «Адам и Ева», В. Воинова и А. Чиркова «Три дня», Н. Смирнова «Большевик на том свете», К. Мазовского «Маркс с лампадкой», Д. Чижевского «Честь», А. Луначарского «Иван в раю».

² Можно предположить, что поэт знал о существовании «разоблачительной» пьесы-буффонады «Крещение Руси», четырьмя годами ранее «Богатырей» поставленной на сцене ленинградского Театра сатиры и комедии (автором пьесы был Н. Адуев, постановка И. Кролля).

Впервые на театре так полно и так удачно показано живое дело хозяйственного строительства и весь его пафос. Будничная работа завода дана не как аксессуар или внешняя обстановка, она взята как органическая, основная тема пьесы. Здесь не говорят о заводе и строительстве социализма, здесь мы видим строительство своими глазами. Уже в одном этом есть большое драматургическое достижение [28, с. 8].

На премьере своей пьесы в Театре МГСПС Киршон познакомился с В.И. Немировичем-Данченко, который написал восторженную рецензию о постановке, отметив столь важное для драматурга умение создать на сцене живые характеры:

Все исполнители этого спектакля живые, настоящие люди. «Рельсы гудят» — пьеса жизнерадостная, а сейчас нужны именно такие жизнерадостные и бодрые пьесы [22, с. 137].

И это при том, что Немирович-Данченко не мог не знать, сколь чужда Киршону была эстетика МХАТа, и он неоднократно ругал академический театр за его «аполитичность», способность одновременно ставить «буржуазные» и «пролетарские» пьесы. В своих заметках о МХАТе драматург не боялся называть его «реакционным»:

Как будто бы опыт показывает, что даже и реакционный театр, если он берет вещь пролетарского писателя, может создавать такое произведение, которое представляет собой пролетарский театр... Я утверждаю, что это неверно [19, с. 38].

Постановка этой пьесы была новаторской и вызвала в прессе оживленную дискуссию о том, как ставить пьесы революционного содержания:

Каждый безоговорочно согласится, что результатом передачи пьесы революционного содержания, хотя бы «Рельсы гудят» Киршона посредством приемов «Дней Турбиных», явилось бы искажение, изуродование этого содержания [30, с. 13].

Резонанс спектакля в Театре МГСПС был настолько широким, что А. Жаров посвятил постановке стихотворение, в котором назвал ее «победой» и «праздником»:

Привет! С победой!
Это — праздник даже, —
<...>
Теперь уже
Хотят иль не хотят,
Но даже глуховатые услышат,
Что рельсы-то
Действительно гудят! [16, с. 4]

С этой пьесы начинался в Москве театр Транспорта, который позже будет назван Театром имени Гоголя. Он разместился тогда в депо одного из вокзалов столицы, что идеально отвечало сценографическому решению пьесы, поскольку Киршон подчеркивал:

Одним из основных вопросов, которые мне хотелось разрешить, является вопрос об органическом участии производства в сюжетной линии пьесы [18, с. 9].

Зрители видели на сцене почти в реальном масштабе воспроизведенный заводской цех.

Впрочем, такая сценография видимо не вполне отвечала авторской идее. Как отмечал один из критиков, на сцене как раз и исчезали индивидуальные характеры, уступая место производству и коллективу.

Разве вы не чувствуете, что тут нет «первых», «вторых» и «третьих» актеров, потому что сам спектакль перестроен, потому что не «первые» и «вторые», а весь коллектив является органическим участником производства сюжетной линии пьесы [11, с. 2].

На спектакль были приглашены члены Профинтерна. В прессе были напечатан отчет об их впечатлениях:

— Да, да, — подхватывает живая испанская молодежь — у нас не то; такого театра, такой жизненной постановки, такой блестящей техники у нас нет; эти световые эффекты, мгновенная смена декораций, этот гудящий завод... И — удивительно: мы все поняли, не зная Вашего языка (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 44. Л. 28).

Позже пьеса будет поставлена в Чехословакии и Японии.

Следующую пьесу Киршона «Город ветров» (1928) высоко оценил А.В. Луначарский и назвал ее «настоящим художественным достижением» [24, с. 22]. Но большинство критиков с такой точкой зрения не согласилось. Они говорили о том, что драматургу «необходимо работать над речью персонажа, над драматической репликой» [10, с. 180]. И. Альтман ругал Киршона за то, что автор сосредоточил свой взгляд на переживаниях героев, а не на их действиях, изобразил бакинских комиссаров «покорной, молчаливой, бездействующей жертвой» [8, с. 61].

Б. Алперс считал пьесу двойственной и противоречивой.

Между событиями, социальной средой, с одной стороны, и главным героем, с другой — нет взаимодействия. Они остались самостоятельными величинами, имеющими параллельное развитие в драме [7, с. 11].

Один из критиков заметил:

Интимность вместо человечности, переживания вместо показа сильных чувств и глубоких страстей, затяжные паузы и какой-то налет нарочитого изящества [33, с. 5].

Афиногенов после просмотра спектакля по этой пьесе в Театре МГСПС записал в дневнике:

«Город Ветров» <...> потускнел, став на землю, он оказался примитивным [9, с. 266].

В 1930 г. Киршон пишет пьесу «Хлеб» о борьбе с кулачеством в деревне.

Луначарский снова дал высокие оценки пьесе и увидел в ней «шаг вперед в развитии нашей драматургии». Он писал:

В общем пьеса Киршона очень хорошая. Она увлекает вас, когда вы ее смотрите. О ней думаешь, когда уходишь. В ней есть патетика, в ней есть характеры, в ней есть идейная нагрузка [25, т. 1, с. 647].

Хвалебную рецензию на пьесу дал один из видных критиков того времени Ю. Юзовский.

В «Хлебе» советская драматургия делает решительный шаг в сторону овладения методом социалистической диалектики в искусстве [35, с. 2].

Показательно мнение выдающегося театрального критика П.А. Маркова, который, говоря про спектакль МХАТа по этой пьесе, прямо отметил:

Первоначально, когда мы еще недостаточно глубоко вдумались в пьесу, была мысль создать агитационный спектакль. У нас был сделан макет, в котором со всей изощренностью, со всеми «левым» формальным мастерством была выстроена сценическая площадка и отводилось место игре актеров. Когда мы посмотрели этот макет, то увидели, что он уничтожал, по существу пьесу. Поэтому мы отказались от него и решили все в нашей постановке подчинить тому, чтобы со всей определенностью показать социально-политическую линию пьесы (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 53. Л. 8).

Критики среди недостатков пьесы выделяли неумение автора создать полноценные характеры. Так, В.В. Ермилов об одном из героев пьесы сказал:

В самой разработке фигуры Раевского очень слабым, поистине «узким» местом являются переходы от одной ситуации к другой <...> Художественного узла, скачка, в котором одна ситуация переходит в другую, противоположную, Киршон не дает, предоставляя зрителю самому восполнять пробелы (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 53. Л. 16–17).

Похожие недостатки увидел в пьесе и Афиногенов. Он, например, о главном женском персонаже пьесы — Ольге — сказал:

Удалите Ольгу из пьесы, попробуйте произвести эту операцию, и она, отразившись болезненно на какой-то стороне образов Михайлова и Раевского, тем не менее не сможет поколебать основного стержня пьесы (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 53. Л. 32).

Следующая пьеса драматурга — «Суд» (1933), как отмечала критика, получилась неровной. Так, Погодин заметил:

Наполненная богатством коллизий, эта драма до начала последнего акта не волнует, не зовет, не поднимает, а сцена суда, где нет этих коллизий, относится к лучшим проявлениям нашей драмы [30, с. 12].

Особенно резко о ней высказался Луначарский, посвятив ей статью «Каким судом судите, таким и судимы будете», в которой упрекал драматурга в примитивизме и схематизме:

Очевидно, у тов. Киршона нет времени для того, чтобы писать пьесы, стоящие хотя бы на уровне его «Хлеба» (злободневность и права на долговечность этой пьесы довольно весомы).

Но почему же у тов. Киршона не хватает времени для того, чтобы написать глубокую и живую пьесу?

Очевидно, потому, что тов. Киршон, будучи чрезвычайно отзывчивым гражданином, партийцем, революционером, стремится «схватиться» за наиболее острую современность, за наиболее «нужную» тему, хотя бы у него и не было действительно изученного и действительно прочувствованного материала для такой работы [22, с. 188].

В феврале 1933 г. Киршон послал свою пьесу А.М. Горькому в Сорренто. Писатель ответил ему пространным письмом с указанием необходимости доработки пьесы. Особенно настаивал Горький на индивидуализации речи персонажей.

Речь действующих лиц «Суда» — однообразна, но я, читатель, не чувствую в них немцев. Везде, где это возможно, следовало бы сохранить строй немецкой фразы [14, с. 190].

В феврале 1934 г. состоялась премьера новой пьесы Киршона — «Чудесный сплав» (1934). Он написал ее по следам XVII съезда партии, названного «съездом победителей», и пьеса отражала настроение этого времени.

Торжество победы, стихия веселья и ликования, возбуждающая радость праздничного отдыха после многолетней борьбы и труда — эти настроения выливались на поверхность общественной жизни, и ими до краев был наполнен «Чудесный сплав» [6, с. 169].

На премьере присутствовал М. Горький, который «сердечно отнесся к спектаклю» [22, с. 259]. Высоко пьеса была оценена и Немировичем-Данченко.

Пьеса В.М. Киршона «Чудесный сплав» ценна для нас не только благодаря своим литературным, драматургическим достоинствам и идеологической четкости в раскрытии темы — эта пьеса представляет собой также превосходный материал для развития авторской техники [27, с. 193].

Но критики увидели в ней серьезные недостатки: «растянутая композиция, бледность некоторых образов, сусально-добродетельные пионеры, совершенно некстати появляющиеся на сцене, не очень высокого качества отдельные остроты» [5, с. 177].

Для Киршона эта пьеса стала своего рода новаторской, поскольку в это время, на Первом съезде советских писателей, он сформулировал принцип «бесконфликтности», который, по его мнению, должен был лежать в основе современной советской комедии.

Обычно комедия строилась всегда на высмеивании отрицательных героев. Комедия разила орудием сатиры. <...> В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы... Смех победителей, смех, освежающий как утренняя зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене [21, с. 542–543].

Но не все были согласны с такой позицией драматурга. Резко против выступил, например, К. Тренев:

Я считаю великим злом нашим эти благополучные пьесы... которые со своим благополучием являются лучшим доказательством того, что у нас в драматургии не благополучно [32, т. 2, с. 554].

Похожее мнение прозвучало и в рецензиях:

Есть в пьесе и крупные недостатки. К ним мы относим замедленное течение действия, ряд повторяющихся положений, дешевых острот и смешных недоразумений, подчас излишний нажим на внешний комизм. Но все же это — первая советская комедия, в которой нет ни одного отрицательного героя <...> Так построить комедию чрезвычайно трудно. Еще Жан-Жак Руссо, а вслед за ним и Бомарше указывали на это [17, с. 4].

В 1936 г. вышла последняя пьеса Киршона — «Большой день». Успеха эта пьеса не имела.

«Большой день» свидетельствовал о серьезном кризисе в творчестве Владимира Киршона. Недостатки пьесы были слишком явными, чтобы их можно было скрыть [6, с. 194–195].

Какая чепуха, какой пасквиль на Красную Армию! (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 62. Л. 16).

«Большой день» вместе с «Судом» и «Чудесным сплавом» свидетельствует о том, что драматургическая деятельность Киршона (именно деятельность, а не творчество) быстро деградирует. «Прославленный» драматург не только отстал от окружающей его жизни, он заметно отстал и от того скромного дарования, которое можно было обнаружить в его первых пьесах [15, с. 5].

Но, несмотря на недостатки, она широко ставилась по всей стране: 68 из 120 ведущих театров страны в тот период имели ее в своем репертуаре.

Эта пьеса оказалась последней в драматургии Киршова. Вскоре после ее написания его жизнь трагически оборвалась. Весной 1937 г. он был обвинен в троцкизме, арестован и через год расстрелян, немногим не дожив до своего 36-летия. Архив писателя был уничтожен, спектакли по его пьесам сняты с репертуара. Сегодня драматургия Киршона основательно забыта, она не пережила время и осталась интересной лишь для специалистов. Причину этого верно отметил В.Б. Шкловский:

Большой и сравнительно быстрый успех сбил Киршона. Он не сумел взять от себя все, что мог дать; не успел увидеть в жизни ее многократные трудности, а эта борьба с трудностями и есть путь к созданию нового [34, с. 267].

И в этих словах трудно не услышать упрека и сожаления: Киршон — пример успешного не столько драматурга, сколько партийного функционера, чья близость к власти обеспечила ему (пусть на недолгое время) жизнь, лишенную «многократных трудностей», но закрыла путь к «созданию нового» — в литературном творчестве.

Список литературы

Исследования

- 1 Вишневская И.Л. «Разрешается к представлению...» // Парадокс о драме. М.: Наука, 1993. С. 86–155
- 2 Добренко Е.А. Красный день календаря: Советский человек между временем и историей // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 97–123.
- 3 Московский академический театр имени Вл. Маяковского. 1922–1982. М.: Искусство, 1983. 207 с.
- 4 Организация массовых народных празднеств. М.: Гос. издательство, 1921. 32 с.
- 5 Полякова Е.И. Театр и драматург. Из опыта работы Моск. худож. театра над пьесами советских драматургов 1917–1941 гг. М.: Изд-во Всероссийского театрального общества, 1959. 305 с.
- 6 Тамашин Л.Г. Владимир Киршон. Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1965. 198 с.

Источники

- 7 Алперс Б.В. Город ветров // Современный театр. 1929. № 18. С. 10–11.
- 8 Альтман И.Л. Творчество Киршона // Литературный критик. 1934. № 2. С. 44–77.
- 9 Афиногенов А.Н. Дневники и записные книжки. М.: Сов. писатель, 1960. 549 с.
- 10 Берковский Н.Я. Заметки о драматургах // Октябрь. 1929. № 12. С. 171–184.
- 11 Бескин Эм.М. «Рельсы гудят» (Пьеса В. Киршона и Театр им. МГСПС) // На литературном посту. 1928. № 8. С. 2.
- 12 Вишневский Вс.В. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Худож. лит., 1954. Т. 1. 593 с.
- 13 Вишневский В.В. Письма Вс.В. Вишневского к А.А. Гвоздеву // Театр и драматургия. Труды Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии. Л.: [б. и.], 1959. С. 407–418.
- 14 М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 734 с.
- 15 Гурвич А.С. Фальшивка // Литературная газета. 1937. № 30 (666). 5 июня. С. 5.
- 16 Жаров А.А. «Рельсы гудят» // Комсомольская правда. 1928. № 68 (853). 21 марта. С. 4.
- 17 Загорский М.Б. «Чудесный сплав» в филиале МХАТ им. Горького и в Центральном ТРАМе // Известия. 1934. № 134 (5382). С. 4.
- 18 Киршон В.М. О пьесе // Современный театр. 1928. № 14. С. 9.
- 19 Киршон В.М. Творчество и мировоззрение // Советский театр. 1931. № 2–3. С. 36–39.
- 20 Киршон В.М. За социалистический реализм в драматургии. М.: ГИХЛ, 1934. 63 с.
- 21 Киршон В.М. Избранное. М.: Гослитиздат, 1958. 595 с.
- 22 В.М. Киршон (сб. ст. и воспоминаний). М.: Искусство, 1962. 296 с.
- 23 Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. 33 с.
- 24 Луначарский А.В. Классовая борьба в искусстве // Искусство. 1929. № 1–2. С. 7–24
- 25 Луначарский А.В. «Хлеб» Киршона на сцене Московского художественного театра // Луначарский А.В. О театре и драматургии: в 2 т. М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 642–647.
- 26 Никулин Л.В. О поэте // Воспоминания о Демьяне Бедном. М.: Сов. писатель, 1966. С. 301–306.
- 27 Немирович-Данченко Вл.И. Чудесный сплав // В.М. Киршон (сб. ст. и воспоминаний). М.: Искусство, 1962. С. 193–194.
- 28 П. Кцев. «Рельсы гудят» // Правда. 1928. № 68. 21 марта. С. 8.
- 29 Погодин Н.Ф. К съезду писателей // Театр и драматургия. 1934. № 8. С. 9–15.
- 30 Рейх Б.Ф. Формальные пути советского театра. В порядке обсуждения // Советское искусство. 1928. № 3. С. 13.
- 31 Серафимович А.С. Сборник неопубликованных произведений и материалов. М.: Гослитиздат, 1958. 595 с.
- 32 Тренев К.А. Избранные произведения: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 2. 647 с.
- 33 Фельдман К.И. «Город ветров» (Новая постановка в театре им. МГСПС) // Рабочая Москва. 1929. № 99 (2011). 30 апреля. С. 5.
- 34 Шкловский В.Б. Вспоминая Киршона // В.М. Киршон (сб. ст. и воспоминаний). М.: Искусство. 1962. С. 266–269.
- 35 Юзовский Ю.И. «Хлеб» Киршона в МХТ. О пьесе // Советское искусство. 1931. № 8. 17 февраля. С. 2.

© 2025. Tatiana I. Radomskaya
Moscow, Russia

© 2025. Maksim L. Fedorov
Moscow, Russia

**IN SEARCH OF A HERO: SOVIET DRAMA OF THE 1920s – 1930s
IN THE CONTEXT OF LITERARY AND THEATRICAL CRITICISM
(BASED ON THE WORKS OF V. KIRSHON AND D. BEDNY)**

Abstract: This paper looks to one of the forgotten pages of Russian literature. Meanwhile, the names of V. Kirshon and D. Bedny are associated with phenomena which are characteristic of the historical and literary process of the 1920s – 1930th. These include the issue of different vectors of development of Soviet drama and seemingly unexpected demand for the poetics of A.N. Ostrovsky and, in particular, in the case of Kirshon. This is also the problem of realizing the abilities and talent of a party functionary, typical of all Soviet literature and each time in its own way determining the fate of more than one author.

The range of issues we have outlined is revealed with the help of previously unknown and poorly accessible archival sources, most of which we are introducing into scientific circulation for the first time. Using these materials, the study analyzes the now little-known dramaturgy of Kirshon in the context of literary criticism of the 1920s – 1930s. The author traces his creative path from an orientation toward the popular literature of slogans, posters, and entertainment, at the origins of which was D. Bedny, then addresses his poetics. Next, we see Kirshon taking the position of realistic, psychologically reliable theater, more in keeping with the slogan of A.V. Lunacharsky “Back to Ostrovsky!” He authored plays that were in demand and highly appreciated by contemporary critics. However, gradually, his dramaturgy became characterized by schematism and superficiality. Thus, the paper clearly showed how the Soviet functionary supplanted the successful playwright, and in this sense, the figure of Kirshon represents a certain symbol of his time.

The study displays literary-critical, historical materials of the era, which allows us to see not only Kirshon’s work, but also the main vectors of the development of Soviet drama of the 1920s – 1930s.

Keywords: Demyan Bedny, Kirshon, Soviet Theater, Drama, Archive.

Information about authors:

Tatiana I. Radomskaya — DSc in Philology, Professor, Institute of Slavic Culture, Kosygin Russian State University, Khibinsky Ave., 6, 129125 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9442-7643>

E-mail: radomtatig@gmail.com

Maksim L. Fedorov — PhD in Philology, Senior Researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6540-1767>

E-mail: maksimfyodorov@yandex.ru

Received: March 26, 2024

Approved after reviewing: September 25, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Radomskaya, T.I., Fedorov, M.L. "In Search of a Hero: Soviet Drama of the 1920s – 1930s in the Context of Literary and Theatrical Criticism (Based on the Works of V. Kirshon and D. Bedny)." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 63–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-63-76>

References

- 1 Vishnevskaya, I.L. "'Razreshaetsia k predstavleniiu...'" ["Approved for Performance"]. *Paradoks o drame* [Paradox about drama]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 86–155. (In Russ.)
- 2 Dobrenko, E.A. "Krasnyi den' kalendaria: Sovetskii chelovek mezhdru vremenem i istoriei" ["Red Calendar Day: Soviet Man between Time and History"]. *Sovetskoe bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino* [Soviet Wealth: Articles about Culture, Literature and Cinema]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 97–123. (In Russ.)
- 3 *Moskovskii akademicheskii teatr imeni Vl. Maiakovskogo. 1922–1982* [Vl. Mayakovsky Moscow Academic Theater. 1922–1982]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 207 p. (In Russ.)
- 4 *Organizatsiia massovykh narodnykh prazdnestv* [Organization of Mass Public Festivals]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1921. 32 p. (In Russ.)
- 5 Poliakova, E.I. *Teatr i dramaturg. Iz opyta raboty Mosk. khudozh. teatra nad p'esami sovetskikh dramaturgov 1917–1941 gg.* [Theater and Playwright. From the Work Experience of Moscow Art Theater on the Plays of Soviet Playwrights of 1917–1941]. Moscow, VTO Publ., 1959. 305 p. (In Russ.)
- 6 Tamashin, L.G. *Vladimir Kirshon. Ocherk tvorchestva* [Essay on Creativity]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1965. 198 p. (In Russ.)