

**В. А. Борбунюк**

*Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

**История монтера-драматурга  
в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»:  
метаморфозы советского водевиля**

---

**Борбунюк В. О. Історія монтера-драматурга у п'єсі В. Шкваркіна «Ли́ра напрокат»: метаморфози радянського водевілю.** У статті аналізується водевіль В. Шкваркіна «Ли́ра напрокат» (1927). Показано, що об'єктом уваги у комедійній п'єсі є проблеми театру 1920-х років — «нового» автора, нового репертуару і «нового» глядача. Виявлено зв'язок радянського драматурга з традицією і горизонти його новаторства. Дослідження наглядно демонструє, що п'єса «Ли́ра напрокат» стала синтезом різноманітних драматургічних естетик — від античного театру до театру А. Чехова, а основою драматургічної техніки В. Шкваркіна є синкретизм.

**Ключові слова:** асоціація, водевіль, інтерпретація, контекст, схожість.

**Борбунюк В. А. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Ли́ра напрокат»: метаморфозы советского водевиля.** В статье анализируется водевиль В. Шкваркина «Ли́ра напрокат» (1927). Показано, что объектом внимания в комедийной пьесе являются проблемы театра 1920-х годов — «нового» автора, нового репертуара и «нового» зрителя. Выявлено связь советского драматурга с традицией и горизонты его новаторства. Исследование наглядно демонстрирует, что пьеса «Ли́ра напрокат» явилась синтезом различных драматургических эстетик — от античного театра до театра А. Чехова, а основой драматургической техники В. Шкваркина является синкретизм.

**Ключевые слова:** ассоциация, водевиль, интерпретация, контекст, сходство.

**Borbuniuk V. A. History of the fitter-playwright in the play V. Shkvarkina «Lira for rent»: metamorphosis of Soviet vaudeville.** This article is analyzed the vaudeville of V. Shkvarkina "Lira for rent" (1927). It is shown that the objects of attention in the comedic play are the problems of the theater of 1920s — «new» author, new repertoire, «new» viewer. During the research work a link between soviet playwright's the tradition and horizons of his innovation were found. The research demonstrates that the play «Lira for rent» is a synthesis of various dramatic aesthetic — from the antique theatre to the theatre of A. Chekhov, and the ground of dramaturgical technique of V. Shkvarkina is syncretism.

**Key words:** association, vaudeville, interpretation, context, similarity.

---

*Революция вызвала к жизни тысячи молодежи, которая мучается желанием писать и пишет...*

**М. Горький**

В конце 1920-х–начале 1930-х годов в репертуаре советских профессиональных и самодеятельных театров прочно закрепился водевиль. Причиной тому были, прежде всего, зрительские запросы: массовая аудитория тяготела к «легкому» жанру. Однако сценическая жизнь новых спектаклей не всегда была удачной: сказывалась и слабая театральная подготовка (в первую очередь, самодеятельных драматических кружков), и недостаточная общая зрительская культура. Театральные критики того времени отмечали, как тяжело даются советскому театру «легкие сценические жанры — комедия, водевиль, оперетта» [10:14], писали о репертуарном кризи-

се, о довлеющем над спектаклями мещанском зрителе, о лавировании театров между требованиями кассы и общественности, о трудной проблеме «облечь идеологические задачи в милые этому зрителю формы», об очевидной трудности «соединить содержание <...> жизни с комедийно-водевильным подходом, не потеряв идеологического фундамента и не впад в мелочный анекдотизм» [11:506].

Именно на вторую половину 1920-х годов приходится расцвет таланта Василия Васильевича Шкваркина (1894–1967), «советского Мольера», чей литературный багаж насчитывает более двух десятков пьес. Однако первый сборник его пьес вышел лишь в 1954 г.,

а полного издания произведений писателя не существует до сих пор.

Своеобразной творческой вехой стал для В. Шкваркина 1927 год, когда состоялись премьеры сразу двух пьес — «Вокруг света на самом себе» (Театр «Комедия (бывший Корш)») и «Вредный элемент» (Студия Малого театра). В декабре того же года автор представил в Мосгублит (московское отделение Главреперткома) пьесу под названием «Водевиль», позже переименованную в «Лиру напрокат». Пьеса была разрешена к постановке под литерой «Б», что означало «произведение, вполне идеологически приемлемое и допускаемое беспрепятственно к повсеместному исполнению» [6:934]. Через несколько дней на согласование поданы добавления к 4-ой картине пьесы для Московского театра Сатиры. Общий отзыв был следующий: «Высказываюсь за разрешение дополнительного текста, но с купюрами на с. 1 и 3 (Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3136. Л. 2 об.)» [Цит. по: 6:934].

Купюры были учтены. Премьера «Лиры напрокат» состоялась в Московском театре Сатиры I. На постановку откликнулись все центральные издания того времени — «Жизнь искусства», «Новый зритель», «Новый мир», «Современный театр» и др. Критики были удручающе единодушны: «Драматург В. Шкваркин, давший нашей сцене, безусловно, удачную пьесу „Вредный элемент“ <...> и полуудачную „Вокруг света на самом себе“ <...>, сразу выдвинулся в первые ряды наших театральных авторов. И тем более досадно, что „Лиру напрокат“ значительно расхолаживает пылкие надежды, возлагавшиеся на Шкваркина большинством теакритики» [10:14]; «После „Вредного элемента“ на В. Шкваркина возлагались большие надежды. Казалось, что вот, наконец, пришел в театр автор, который сумеет дать современную советскую комедию, острую и находчивую по приемам и значительную по содержанию. Для этого у В. Шкваркина намечались все возможности — легкий, остроумный диалог, крепкий сюжет и хороший, сочный сценический юмор забавных и выразительных ситуаций. Именно по этим особенностям драматургического комедийного стиля сейчас стеснялись многие театры и зрители. Дайте этому дарованию интересную тему и социальную установку, и вы получите хорошую советскую комедию — в этом почти не приходилось сомневаться. Увы, после „Лиры напрокат“ от этой уверенности надо отказаться. Неизвестно, кто в этом виноват — сам ли автор пошел по ложному пути, или его толкнул на это те-

атр Сатиры, но факт налицо — „Лиру напрокат“ сделана на самых дешевых и затасканных приемах дореволюционного водевиля, выродившегося на подмостках „миниатюрных театров“ в пошлейший жанр пародийных развлекательных анекдотов» [7:102].

Однако, сравнивая пьесу В. Шкваркина с другими репертуарными пьесами, критики не могли не отметить, что «„Лиру напрокат“ <...> намного идеологически безвреднее и намного художественно „вкуснее“»: «Мы имеем здесь, — отмечал П. Марков, — известное драматургически-театральное преобразование мещанской тематики, когда художник становится над ней, а не копается в ней с трудолюбивой заботливостью <...> „Лиру напрокат“ откровенно и ясно условна. Указывая в качестве своих предшественников не труднодостижимых Гоголя и Щедрина, а скромных водевилистов Кони и Писарева, автор заботится о создании внутренней установки у зрителя, которая бы обеспечила восприятие его сатирических стрел и легкого остроумия. За водевильной картиной актерского быта, которую, конечно, невозможно принять за строгую реальность, сохраняется живая и злая наблюдательность в обрисовке отдельных черточек быта» [11:508].

Долгое время пьеса считалась утерянной, о чем свидетельствовал в своих мемуарах и постановщик спектакля в Московском театре Сатиры Э. Краснянский [9:240]. После обнаружения экземпляра в архиве В. Шкваркина пьеса оказалась доступна только узкому кругу специалистов, поскольку впервые была опубликована В. Гудковой в 2014 году в сборнике «Забывтые пьесы 1920-х–1930-х годов».

В связи со все возрастающим интересом современной науки к литературному процессу 1920–1930-х годов, несущему в себе «черты, признаки и приметы времени, стиля, идеологических давлений, общественных влияний, политических настроений, социологических закономерностей» [14:4], в современных литературоведческих исследованиях наблюдается стремление к объективному анализу и «перекодированию» известных или незаслуженно забытых произведений. В этой связи впервые опубликованный водевиль В. Шкваркина «Лиру напрокат», долгое время бытовавший только в воспоминаниях современников и театральных рецензиях, представляет, на наш взгляд, несомненный исследовательский интерес.

Как было отмечено выше, пьеса получила преимущественно негативные оценки критиков. Негодование вызывали не столько худо-

жественные аспекты пьесы, сколько отсутствие у автора и у театра «здорового политического чутья». По мнению рецензентов, «в отношении формальных качеств и пьеса и ее сценическое осуществление <...> стоят на среднем уровне. Обычная для Шкваркина живость темпа, хорошая слаженность сложной водевильной интриги, подлинная театральность и динамичность действия — налицо и в „Лире напрокат“, однако «история безработного электромонтера, написавшего пьесу и после разнообразных мытарств получившего работу электромонтера в театре, где провалилась его пьеса, не может служить мишенью для сатиры в условиях нашего культурного строительства», «в борьбе между обывательским „всяк сверчок знай свой шесток“ и ленинским „каждая кухарка должна уметь управлять государством“ — советский драматург-сатирик и театр, осуществляющий его замыслы, **становится на защиту обывательской точки зрения** (выделено автором. — В. Б.)» [10:14].

По сюжету водевиля, монтер Митя Сизов решает стать драматургом. Статья-призыв М. Горького «Ударники — в литературу!» появится в журнале «Наши достижения» позже пьесы В. Шкваркина — в мае 1931 года, как и известный тезис о том, что «революция вызвала к жизни тысячи молодежи, которая мучается желанием писать и пишет: стихи, рассказы, романы...» [4:3]. Однако уже в послереволюционные годы наблюдается «неистовый драматический бум» [14:86]. Задаваясь вопросом, почему именно в драматургию ринулись «на босу ногу» сотни молодых авторов, современные исследователи так объясняют этот феномен: «Вперед выходит „не помнящая родства советская драма“ <...>. Поэзия требует хоть какого-то умения складывать слова в определенном порядке, искать ритмы, находить метафоры, образы, символы. В прозе необходимо что-либо описывать, к примеру, пейзаж или настроение, внутренний мир человека или его биографию. Драма, считалось в те годы, не требует никаких особых познаний, профессиональных навыков — записывай то, что слышишь» [14:94]. Позже по инициативе М. Горького возникнет заочный литературный всеобуч — журнал «Литературная учеба». Среди многочисленных кампаний, инициированных советской властью в области культуры, ему было уготовано особое место. По справедливому замечанию В. Вьюгина, «в этом проекте выразилось стремление заполнить вакуум, образовавшийся после разрушения института

писательства дореволюционной России. Однако масштаб производства новых литераторов в 1920–1930-е годы явно превысил границы разумного» [3]. Задаваясь вопросом: «Для чего и почему гражданину СССР, бесконечно далекому от искусства и недавно довольствовавшемуся эстетическими предложениями низовой культуры, понадобилось быть писателем?», исследователь приходит к выводу, что, кроме призыва РАППа, были и «встречные интенции» — «стать писателем, чтобы освободиться от тяжелого, почти бесплатного труда и изнуряющего быта», обрести новый социальный статус [3].

Проблема новоявленных драматургов, безграмотных и полуграмотных пьес, стирания граней между творческим и физическим трудом стала объектом внимания в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат». Заметим, что сам автор «Лиры напрокат» имел «сомнительное» социальное происхождение: согласно советским энциклопедическим источникам, он был сыном фабриканта, согласно современным, — родился в обеспеченной дворянской семье [6:959]. Известно также, что в юности будущий драматург увлекался историей, год учился на филологическом факультете Московского университета, перед революцией вступил вольноопределяющимся в уланский Волынский полк, позже был мобилизован в Красную Армию, читал лекции на Курсах красных офицеров, работал в Отделе по ликвидации неграмотности.

Пьеса «Лира напрокат» выделялась из общего массива театрального репертуара 1920-х годов уже своим не «рабочекрестьянским» заглавием. Хотя в Мосгублит пьеса была отправлена как «Водевиль», премьера спектакля состоялась под названием «Лира напрокат», о чем свидетельствуют многочисленные театральные рецензии. Жанровое определение «водевиль» автор все же оставил, исключив тем самым двойственные толкования — не комедия, а «водевиль в трех действиях, шести картинах с интермедиями». В этой авторской настойчивости В. Шкваркин оказался близок А. Чехову. Дореволюционные драматурги (А. Лазарев (Грузинский), В. Билибин, И. Мясницкий (Барышев), В. Холостов и мн. др.) редко называли свои произведения водевилями. А. Чехов же, несмотря на то, что его короткие комедии не являлись водевилями в строгом значении этого термина, упорно сохранял это жанровое обозначение.

Лира, как известно с античных времен, — эмблема и атрибут поэта. Ироническое «на-

прокат» передает авторское отношение к проблеме нового искусства и новых авторов, рекрутированных из рабочих и крестьян. Примечательно, что после пьесы «Лира напрокат» за В. Шкваркиным закрепилось звание «водевильста-лирика», имеющее слегка каламбурный оттенок.

Мифологические ассоциации, отражающие авторскую иронию, вызывают также имена театральных «небожителей» директора театра и его жены актрисы: Сатурн и Юнона — имена древнеримских богов. Необычное имя и у молодой актрисы Грааль-Гаремной, временной жены директора театра. Остальные связанные с театром лица безымянные и обозначены, согласно амплуа или должности, как Трагик, Комик, Любовник, Старая актриса, Помощник режиссера и т.д. Другая группа персонажей — обычные люди с обычными именами: начинающий драматург Митя Сизов, заведующий литературной частью Саша Быстрый, член художественной комиссии швейцар Галунов. Пьеса наполнена разговорами о литературе и театре. У зрителя, знакомого с чеховским театром, могли возникнуть ассоциации с «Чайкой», герои которой актеры и писатели, также связаны с искусством. Кроме того, в «Лире напрокат», как и в «Чайке», использован шекспировский прием «сцены на сцене». Перечисленные А. Чеховым составляющие — «комедия, три женские роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [16:85] — практически все находят соответствия в пьесе В. Шкваркина.

Образ начинающего драматурга Мити Сизова, в отличие от начинающего писателя Треплева, который ищет новые пути в искусстве, полностью соответствует социальному портрету «человека из народа», неожиданно почувствовавшего «страсть к литературе»: «молодой человек, чаще мужского пола, возрастом от 16-ти до 23 лет, из провинциального города или деревни <...>, имеющий за плечами <...> — около семи классов школы, работающий и продолжающий учиться. Несмотря на семь классов, грамоту он знал плохо. Книжки временами читал, но нельзя сказать, чтобы много: их попросту не хватало» (этот портрет был воссоздан современными исследователями по письмам читателей «Литературной учебки») [3].

Водевиль «Лира напрокат» открывается, подобно древнегреческой комедии, прологом, в котором излагается содержание пьесы и действующие лица: «Отживших и живущих

маски // Свел вместе этот водевиль. // Отсюда — часто неувязки, // И много раз нарушен стиль: // От старого у нас — кулисы, // Интрига, ревности костер, // Любовник, трагик, две актрисы; // От современности — монтер. // Его зовут Сизовым Митей, // Он жил, работал и любил, // Но ряд трагических событий // Чуть-чуть его не погубил. <...>» [6:542]. «Нарушение стиля», о котором предупреждает автор, наблюдается уже в самом Прологе: он краток и написан от первого лица — «Но лучше слово дать актерам, // А я... я только лишь пролог» [6:542].

В основу первого действия пьесы положен классический семейно-бытовой треугольник: герой — жена — теща. Пьеса начинается с упреков тещи Анны Петровны: «<...> Молчит, сидит, пьесы сочиняет... Писатель... На писателя человек с колыбели учиться должен, а вы на монтера раньше готовились» [6:543]. Митя парирует, ссылаясь на авторитеты: «„Раньше...“ Спросите у самого Льва Толстого, чем он раньше занимался. На кавказском фронте золотопогонником был. Да знаете ли вы, что даже великий Ломоносов до двадцати лет на пляже Белого моря беспризорником бегал» [6:543]. Упоминание фамилий писателей свидетельствует не о круге и объеме чтения, а демонстрирует новый специфический статус, подтверждает принадлежность к литературной среде, повышая самооценку героя.

Сторону Анны Петровны принимает управдом Гномов: «Вы в домовой книге монтером прописаны, а сами потихоньку пьесы сочиняете. А разрешение на сочинительство имеете? Как. Где. Про кого пишете. <...> В доме ни писать, ни сочинять частным лицам не разрешается» [6:544–545]. Отношение окружающих к Митиному сочинительству кардинальным образом меняет письмо из театра, в котором сообщается, что его пьеса «принята к постановке». Митя в восторге: «Я теперь исключительно искусственным трудом заниматься стану и про каждое темное явление жизни немедленно сочиню какую-нибудь гадость в пяти актах» [6:546]. Свою жену он просит держаться так, «как будто родилась женой писателя»: «Ты должна сидеть не физически, а... (*достаёт из кармана книжечку и смотрит*) психически. (*Показывает.*) Вот так, чтоб душа проглядывала...» [6:546].

Зеркальной проекцией Сизова является заведующий литературной частью Саша Быстрый, в котором Люба узнает бывшего мамино компаньона по шляпному магазину.

Как и Митя, новоиспеченный завлит не хочет вспоминать о прежних занятиях: «<...> пускай думает, что я такой же интеллигент, как и он» [6:548]. Свой путь в театр описывает так: «<...> Сначала я занимался мануфактурой, потом был немножко ювелиром, здесь из-за пробы на часах в моей карьере наступил перерыв... на три месяца... но передачи допускали, и уже после перерыва — театр. <...> Я зашел предложить свои услуги по костюмерной части, но по костюмерной части все занято, зато по литературной части — свободно. Почему же мне не занять это место? Я, слава богу, не интеллигент, с литературой ничего общего не имею, и вот я одной ногой устроился в театре» [6:548–549]. Саша Быстрый также сочиняет пьесу — «до того революционную, что, когда пишу, даже сам краснею». Судя по завязке, эта пьеса представляет собой пародийную попытку соединения злободневной тематики и традиций лирико-психологической драмы: «Первое действие начинается так... За сценой, конечно, стреляют, а на сцене — комната. <...> В моей пьесе тепло. Зритель видит, как в открытое окошко льется дивный аромат... <...> Молодая женщина сидит на кушетке и молча колеблется... принять революцию или не стоит. <...> Вдруг — входит положительный тип и несет на своем лице следы войны и разрухи. Он берет ее за руку... <...> и говорит: милая... Он вообще долго и красиво говорит. А дальше я еще не придумал» [6:549]. Так в иронической форме В. Шкваркиным затрагивается проблема современного театрального репертуара, перенасыщенного исполненными революционного пафоса драмами, в которых не было места человеческим чувствам и бытовым мелочам.

Саша не прочь стать соавтором Мити, вновь демонстрируя свое культурное невежество: «Не забывайте, что все великие люди писали вдвоем: Мамин работал с Сибиряком, Мельников с Печерским, Щепкина с Куперником... а Достоевский... [Он тоже был за коллектив и даже] сочинял все во множественном числе: „Братья Карамазовы“, „Бесы“, „Идиоты“... Ой, целый роман из жизни идиотов! <...> Мне одна барышня рассказывала, так я хохотал...» [6:550].

Для дальнейшего развития сюжета автор использует один из атрибутов древнегреческого театра — хор. В античной комедии хор занимает одну из главных ролей и активно участвует в действии. Античный хор мог состоять из реальных людей: женщин, стариков, всадников, или из животных, птиц и да-

же облаков. В водевиле В. Шкваркина роль хора исполняют «соседи по квартире». Обозначенный в ремарке «Выход жильцов» [6:552] — своего рода парод, т.е. выход хора на сценическую площадку. Реплики жильцов, исполняемые поочередно, имеют рифму, т.е., как и положено хору, исполняется своеобразная ода в честь героя, что и подчеркивается заключительной репликой: «Х о р. Друг наш Митюша, все мы к тебе. // Радости нашей не скроем» [6:553]. Роль корифея, предводителя хора, осовременена. В этой роли выступает Голос из телефона, который обращается к Мите-драматургу со «зловещим» предупреждением: «Братья-писатели! В вашей судьбе // Что-то лежит роковое». Это цитата из стихотворения Н. Некрасова «В больнице» (1855), в продолжении явно перекликающаяся с проблематикой пьесы В. Шкваркина: «Братья писатели! в нашей судьбе // Что-то лежит роковое: // Если бы все мы, не веря себе, // Выбрали дело другое — // Не было б, точно, согласен и я, // Жалких писак и педантов — // Только бы не было также, друзья, // Скоттов, Шекспиров и Дантов!» [13:96]. Эта некрасовская цитата традиционно использовалась для характеристики трагической обреченности русских талантов (см., например, статью В. Короленко «Памяти Белинского» (1898) [8]). Так во внешне водевильный сюжет влетается драматический мотив «роковой судьбы» русского писателя». Безымянный внесценический персонаж в пьесе «Лира напрокат», благодаря телефону, обретает голос. В 1930-е годы в литературе появится «Верховный Цензор», который ассоциируется с И. Сталиным [14:347]. Для многих писателей (вспомним Н. Эрдмана, А. Афиногенова, М. Булгакова и др.) судьбоносными станут именно его телефонные звонки.

По замечанию Л. Выготского, «если ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц, вопреки их характерам, имея в себе что-то роковое и фатальное, внешненепреодолимое, что влечет людей к преступлениям, гибели и другим событиям, не вытекающим из их характера, — мы имеем трагедию рока» [2:364]. Некрасовское «что-то <...> роковое» расширяет границы водевильного жанра, возникает подтекст, внутренний (скрытый) конфликт доминирует над внешним (видимым) действием. Этому способствует и использование элементов древнегреческого театра: во внешне водевильный сюжет привносится философичность античной трагедии, доминанта которой — непреодолимая, внеположная человеку высшая сила

рока, предопределяющая обстоятельства его жизни, осознание некоего высшего закона, что ведет к трагической развязке.

Затрагивается в пьесе «Лири прокат» и проблема появления «нового зрителя», с которой столкнулись послереволюционные театры. К. Станиславский вспоминал: «<...> Мы очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. <...> публика в театре была смешанная: богатая и бедная, интеллигентная и неинтеллигентная. Учителя, студенты, курсистки, извозчики, дворники, мелкие служащие разных учреждений, метельщики, шоферы, кондуктора, рабочие, горничные, военные. <...> Был период военных депутатов, съезжавшихся со всех сторон России, потом — молодежи, наконец, рабочих и вообще зрителя, еще не приобщившегося к культуре» [15:456; 461]. Эта проблема активно обсуждалась в периодике того времени. В рамках театральной секции Государственной академии художественных наук была выделена специальная комиссия по изучению зрителя [См. об этом: 5]. В пьесе В. Шкваркина, согласно законам жанра, проблема подана в пародийном ключе — о ней свидетельствует «авторитетный» человек театра («двадцать пять лет искусством занимаюсь») швейцар Галунов, ныне член художественной комиссии, который оценивает зрителя «по одежке»: «И публика нынче пошла. Вчера один зритель прибежал, на нем и одежи всего — кепка. Кепку на вешалке оставил, номер взял, а после спектакля и пальто, и калоши себе требует: я, говорит, раздевался. А прежде, бывало, в каких мехах в театр ездили... <...> А теперь что. Одежка серая, смрадная... пхаешь ее на гвоздь безо всякого уважения и сидишь сам, как на барахолке. Нет. Погибло искусство» [6:554–555]. В новой должности Галунова комедийно реализован призыв «орабочивать театральный аппарат»: «Рабочий, могущий быть директором фабрики, легко может быть и директором театра» [1:4].

Эта тенденция проявилась, в частности, в организации художественно-политических советов, в состав которых входили рабочие и служащие. «Наравне с творческими сотрудниками театров они принимали деятельное участие в отборе пьес для постановки, приеме или запрете готового спектакля» [5]. Именно на суд такой «орабоченной» Художественной комиссии, куда входят, кроме директора театра, завлитчастью Саша Быстрый и швейцар Галунов, представлена пьеса начинающего драматурга. Вердикт комиссии

«в духе времени»: «пьеса требует маленьких изменений» «в начале... в середине... ну, и в конце» [6:556]. Стремясь приспособить пьесу ко «вкусам публики» в соответствии с мелодраматическим шаблоном, автору предлагают заглавие «Наше горе» заменить на «Святая ночь, или В когтях архиерея» [6:556], а «отрицательный тип» должен свою тетку не просто ограбить, но и убить и изнасиловать. По мнению Саши Быстрого, с воспитательной целью «желательно вывести побольше типов, родственных нам самим, например, шантажистов...» [6:556].

Юнона Антоновна, супруга директора театра, также предлагает внести свои коррективы в пьесу, «подгоняя» под себя главную роль «племянницы аристократки, хищницы девятнадцати лет» [6:557]: племянница молодая, но уже поблекшая, ее преследует нужда, «она, всеми покинутая, ходит по улицам Москвы в поисках чего-то недостижимого, например, высшей правды или комнаты» [6:566]. И Митя послушно переделывает пьесу, подобно большинству драматургов, в том числе и самому В. Шкваркину, неоднократно перекраивающему свои пьесы по указанию Главреперткома.

Наиболее ярко работа новых театральных инстанций представлена во второй интермедии, где завлит показан в своей «профессиональной» деятельности. Его диалог с авторами обнажает уже не только традиционные, но и конъюнктурные шаблоны: «С а ш а (*читает*). Драма? Не пойдет: нам нужна комедия. 1-й автор. Извольте. Пускай называется комедия. С а ш а. А конец бодрый? (*Заглядывает в конец рукописи*). 1-й автор. Очень бодрый. С а ш а. А как же у вас написано, что герой погибает? 1-й автор. Не обращайтесь внимания, он погибает бодро, без всякого самоанализа погибает... Публика даже смеяться будет. С а ш а (*возвращая рукопись*). Это все равно, погибать нельзя: у нас не за граница» [6:581]. Во второй пьесе «из жизни самоедов» революционер Гаврила произносит речь перед белыми медведями, «и медведи из белых становятся красными» [6:581–582]. В следующем фрагменте Саша выступает как враг театральной обыденщины, вновь демонстрируя свое невежество: «*Саша рассматривает рукопись*. Обстановка: скромная комната. Это уже не идет. Наша публика привыкла видеть на сцене что-нибудь экзотическое, праздничное: зубобрачебный кабинет, баню или камеру нарсузда... А у вас — „скромная комната...“. Не обижайтесь, но это какой-то Анатолий Чехов.

Автор. Антон. Саша. Антон. Пожалуйста. Из-за мелочей я не спорю» [6:582].

Придирки завлитчастью достигают своего апогея, когда, сам того не ведая, он становится рецензентом гоголевского «Ревизора». В произведении классика Саша обнаруживает «мещанское зубоскальство над нашими ставками», «идеалистическое мировоззрение», «порнографию» и опасные намеки: «Что ни страница, то какой-нибудь уклон» [6:583]. Заметим, что в поступившем из Мосгублита цензурном отзыве на пьесу В. Шкваркина было предложено сделать купюры: «Приемлемо, но два момента звучат неприятно: на стр. 1-й диалог о бодрых пьесах (намек на цензуру, требующую якобы всегда обязательно бодрый конец) и на стр. 3-й — место, где завлитчастью в театре забраковывает „Ревизора“, не зная, что он читает его. Реплики о „зубоскальстве“, об „уклонах“, „мистике“ и т.п. опять-таки звучат иронией по адресу цензуры. Высказываюсь за разрешение дополнительного текста, но с купюрами на с.1 и 3 (Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3136. Л. 2 об.)» [Цит. по: 6:934]. Предложенные купюры подтверждают остроту и точность драматургической сатиры В. Шкваркина. Советский цензор легко узнавал себя и спасал честь собственного мундира. Саша Быстрый типичен для эпохи, когда «цензурное дело находилось целиком в руках людей безграмотных, не умеющих верно оценить художественные качества тех или иных произведений. Собственная „мерцающая“ образованность, наложенная на безразмерное право „гащить и не пущать“, придавала советским цензурным органам особо мрачный оттенок внутренней зависти к таланту, ощущения пролетарской исключительности, раздутого комчванства» [14:20].

Трудности в профессиональной сфере и банальный любовный «треугольник» едва не приводят Митю к самоубийству. В «предсмертном» монологе герой подводит объективный итог своей деятельности и всему жизненному пути: «Почему люди цепляются за жизнь? Ну, что у меня, например, было хорошего? Только и делал, что в чужие потолки лампочки ввинчивал. Да, это я умел. <...> Пока я людей освещал — выходило, а как начал просвещать — ни черта не получается... Эх... (Берется за петлю.)» [6:595–596]. Единственное, что беспокоит «драматурга», выстраивающего финал своего жизненного сюжета, — это опасность шаблона: «Скажут, драматург, а умер так (смотрит в словарь) шаблонно. <...> Ага, не уберегли таланта. <...> „Вы не

знаете причины смерти?“ — „Обыкновенная история, нечем жить и цензура“. <...>» [6:596]. В. Шкваркин вновь отразил реалии эпохи: к моменту написания «Лиры напрокат» покончил с собой С. Есенин.

Исследуя проблему «Писатель и самоубийство», Г. Чхартишвили выделил такую разновидность, как «игра в самоубийство», особенно распространенную среди представителей молодого поколения: «Охотнее всего они поприсутствовали бы на собственных похоронах, послушали, как обсуждают их отчаянный поступок окружающие, а потом воскресли бы и вернулись к жизни. Самоубийство для них — хэппенинг, акт творчества. Поэтому юные суициденты так красноречивы в предсмертных посланиях. А некоторые даже заранее описывают, как именно отзовутся знакомые об их смерти» [17:314]. Многие великие писатели в юности «были опасно близки к самоубийству: всерьез готовились к нему или даже предпринимали попытки суицида» — стрелялся 19-летний А. Пешков, обвиняя в своей смерти Гейне, предсмертная записка лежала в кармане 20-летнего А. Блока, неуверенного в благополучном ответе любимой девушки и т.д. [17:317]. Герой же В. Шкваркина совершает «самоубийство писателя, сохранив жизнь человеку», т. е. перестает писать, превращаясь из драматурга в монтера.

В «Лире напрокат» воплощается шекспировская метафора «жизнь — театр» и прием «сцены на сцене». Вслед за В. Шекспиром и А. Чеховым, В. Шкваркин изображает героев, ставящих спектакль. Зритель «Лиры напрокат» становится одновременно зрителем пьесы «Наше горе», причем из-за конфликта между персонажами спектакль преждевременно прерывается.

В финале «Лиры напрокат» герои возвращаются к своим естественным жизненным ролям, к своему предназначению. В. Шкваркин использует чеховский прием саморазоблачения персонажа. Талантливый монтер явно превосходит неудачливого драматурга: «<...> И я ваш театр кое в чем поучить могу. <...> Как у вас сцена освещается? Включил софит — и ладно. Разве так в порядочной природе бывает? В освещение надо душу вкладывать. *Освещает сцену. Соответствующая музыка.* <...> Я даже всякие пороки могу освещать. Угодно видеть подхалимство людское? Пожалуйте. *Прожектор скользит по лицам актеров, останавливаясь на каждом.* Хотите — человеческую глупость покажу?» [6:620].

Уволенный Саша Быстрый остается верен себе: «А вы, товарищ драматург, смеетесь? Сияете, как на похоронах цензуры. Когда же, наконец, театр изживет авторов?!» [6:622]. О своей дальнейшей судьбе он не беспокоится: «Передо мной все дороги открыты. Я еще, например, композитором не был» [6:622]. Актерам же он пророчит мрачное будущее: «Подождите, на вас еще свалится новая декорация, как красный снег на голову. Вот тогда вы запоете» [6:622].

В конце 1920-х—начале 1930-х годов образцами для советских мастеров комедийного жанра служили водевили А. Чехова. Исследователи справедливо указывали на близость водевилей В. Шкваркина «Шулер» и «Лири напрокат» к чеховским одноактным шуткам [12:72]. Однако общие принципы чеховской драматургии зачастую получали своеобразное воплощение, которое определялось не только новыми жизненными реалиями, но также особенностями мировоззрения писателей и «характерами дарований» [12:67]. Советские комедиографы пытались преобразовать избранный ими жанр в соответствии со своими эстетическими взглядами. Кроме того, советскому водевилю были присущи свои принципы комического, отражающие новые жизненные явления, характеры новых людей [12:67]. В ряду первых оригинальных советских водевилей, основанных на современном материале, можно назвать «Квадратуру круга» (1928), «Миллион терзаний» (1931), «Дорогу цветов» (1934) В. Катаева, пьесы «Вредный элемент» (1925), «Шулер» (1929), «Чужой ребенок» (1933) В. Шкваркина, «Сильное чувство» (1933) И. Ильфа и Е. Петрова.

В творчестве В. Шкваркина метаморфозы советского водевиля особенно очевидны. Драматургическая поэтика «Лири напрокат» свидетельствует о том, что, с одной стороны, В. Шкваркин ориентировался на традиции водевильного жанра и следовал им, а с другой — переосмысливал и трансформировал. Изменения в проблематике и поэтике жанра

происходят под воздействием культурных процессов советской эпохи. В комедийной пьесе В. Шкваркина поднимаются наиважнейшие проблемы театра 1920-х годов — «нового» автора, нового репертуара и «нового» зрителя. Драматург высмеивает и самих театральные дилетантов, и пьесы, написанные ими, и театральную цензуру. Пьеса полна злободневных намеков, а контекст эпохи 1920-х годов вносит драматические ноты в водевильный сюжет. «Лири напрокат» оказывается созвучной древней аттической комедии, которая была по преимуществу политической и обличительной, превращающей фольклорные «насмешливые» песни и игры в орудие политической сатиры и идеологической критики.

Подобно чеховским персонажам, герои В. Шкваркина отличаются неоднозначностью характеров, а их действия — сложностью мотивировок. Вслед за А. Чеховым В. Шкваркин сочетает комическое и трагическое.

На наш взгляд, «Лири напрокат» свидетельствует о синтезе различных драматургических эстетик — от античного театра до театра А. Чехова. Можно утверждать, что основой драматургической техники В. Шкваркина является синкретизм. Именно такой ракурс позволяет определить связь советского драматурга с традицией и горизонты новаторства, выявить систему художественного мышления автора, расширить границы читательского восприятия текста.

О театре В. Шкваркина современные исследователи говорят, используя сослагательное наклонение: «В течение всего нескольких лет мог бы появиться театр Шкваркина» [6:10]. К концу 1930-х пьесы комедиографа В. Шкваркина, идущие вразрез с социальным заказом, лишённые героико-революционного пафоса, были запрещены и сняты с репертуара. На смену комедиям в репертуаре профессиональных драматических театров приходят трагикомедии с обязательным «идеологическим фундаментом». В сложившихся обстоятельствах лири В. Шкваркина замолчала.

## Литература

1. Амшинский М. Рабочий должен управлять театром / М. Амшинский // Рабочий зритель. — 1924. — № 20. — С. 4.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [предисл. А. Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова]. — М. : «Искусство», 1986. — 573 с.
3. Вьюгин В. «Способностей не имею...». Читатель «Литературной учебы», 1930–1934 : социальный портрет в письмах [Электронный ресурс] / В. Вьюгин // Неприкосновенный запас. — № 90 (№ 4). — 2013. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2013/4/7v.html>
4. Горький М. Цели нашего журнала / М. Горький // Литературная учеба. — 1930. — № 1. — С. 3—12.



5. Гудкова В. Смена караула, или Новый театралный зритель 1920-х годов [Электронный ресурс] / В. Гудкова // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 5 (123). — Режим доступа : <http://www.nlobooks.ru/node/3977>
6. Забытые пьесы 1920–1930-х годов : [пьесы] ; [сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В. В. Гудковой]. — М. : НЛО, 2014. — 992 с.
7. Загорский М. «Лири прокат». Театр Сатиры I / М. Загорский. — Современный театр. — 1928. — № 5. — С. 102.
8. Короленко В. Г. Памяти Белинского / Владимир Короленко // Короленко В. Г. Полн. собр. соч. : В 24 т. Т. XXIV : Очерки и статьи литературно-критические. — Харьков : Гос. изд-во Украины, 1927. — С. 336—341.
9. Краснянский Э. Б. Встречи в пути: страницы воспоминаний. Театр. Эстрада. Цирк / Э. Краснянский. — М. : ВТО, 1967.
10. Л. Ф–Н. «Лири прокат» Московский театр Сатиры I // Жизнь искусства. — 1928. — № 6. — С. 14.
11. Марков П. А. Очерки театральной жизни / П. А. Марков // Марков П. А. О театре : в 4 т. Т. 3 : Дневник театрального критика : 1920–1929. — М. : Искусство, 1976. — С. 505—517.
12. Милостной В. Водевиль А. П. Чехова и советский водевиль / В. Милостной // Чеховские чтения. — Таганрог : Изд-во Рост. ун-та, 1974. — С. 67—76.
13. Некрасов Н.А. Стихотворения. Поэмы / Н. Некрасов ; [вступ. ст. К. Чуковского]. — М. : Худож. лит., 1971. — 703 с.
14. Парадокс о драме : Перечитывая пьесы 20–30-х годов ; [сост. И. Л. Вишневская]. — М. : Наука, 1993. — 496 с.
15. Станиславский К. С. Собр. соч. : В 9 т. / К. Станиславский ; [предисл. О. Н. Ефремова; подгот. текста, вступ. ст. и комм. И. Н. Соловьевой]. — М. : Искусство, 1988–1998. — Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. — М. : Искусство, 1988. — 622 с.
16. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : В 30 т. Письма : В 12 т. / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1974–1983. — Т. 6. Письма, Январь 1895 — май 1897 ; [подгот. текста. и сост. примеч. Н. И. Гитович]. — М. : Наука, 1978. — 775 с.
17. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Григорий Чхартишвили . — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 576 с. : ил.