УДК 821.161.1
5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации



В.А. Черкасов
Белгородский государственный национальный исследовательский университет

РУССКАЯ ДРАМА В ОСВЕЩЕНИИ ЛУНАЧАРСКОГО

В статье рассматриваются взгляды А.В. Луначарского на проблему идеологического содержания русской драмы. Выясняется, что для театроведческого дискурса Луначарского характерен синтез социологического, культурологического и психологического методов.

А.В. Луначарский, русская драма, социологический метод, марксизм, ницшеанство, психологизм.

В творческом наследии А.В. Луначарского работы о драматургии и театре занимают значительное место. В этом корпусе текстов статьи о русской драме занимают особое положение. Луначарский активно писал о ней в 1900-е гг., то есть в начале своей творческой карьеры, а после революции его заботы о становящемся советском театре, выражаемые в том числе с помощью многочисленных письменных и устных выступлений, имели экзистенциальное значение для его существования и дальнейшего развития.

Мы намереваемся продемонстрировать методы и подходы Луначарского при рассмотрении им русской драмы, как текстов пьес, так и их сценической интерпретации. Нами проанализирован весь корпус театрально-критических выступлений Луначарского, посвященных русской драме, – от статей о «Горе от ума» А.С. Грибоедова до пьес В.М. Киршона. Статья посвящена 150-летию Анатолия Васильевича Луначарского.

Прежде всего следует сказать, что театроведческие работы Луначарского в целом объединяет его ярко выраженный социологический концептуальный подход. Известно, что он исповедовал марксистский взгляд на природу искусства, который подразумевает существование социально-экономических отношений в определенную эпоху как единой и единственной причины его генезиса и эволюции. Эти социально-экономические отношения, в свою очередь, подразумевают конфликт между классами эксплуататоров и эксплуатируемых, с непременной окончательной победой пролетариата как передового отряда эксплуатируемых и наступления бесклассового, коммунистического общества. В большинстве работ Луначарский стремился прежде всего разъяснить читателю якобы замеченную им в произведении того или иного драматурга социологическую проблематику марксистского извода, не ставя перед собой цели имманентного анализа этого произведения. В работах постреволюционного периода Луначарский также постоянно ссылается на ленинские положение о необходимости учета классического наследия в построении социалистической культуры.

Однако «классовый подход» не является единственным методом в «пестрой» палитре театроведческого дискурса Луначарского. Он всегда достаточно свободно себя чувствовал в «надстроечной» области марксистской теории, допуская ее существенную корректировку. По словам М.В. Михайловой, «…марксизм не казался молодому Луначарскому системой, способной решить все философские проблемы, и он пытается его дополнить данными других философских систем, в частности философией эмпириокритицизма» [6]. Ниже исследователь обращает внимание на серьезное увлечение Луначарского философией Ницше, которую он рассматривал как во многом родственную марксизму: «В “Опыте литературной характеристики Гл. Успенского” (1903) Луначарский писал: “Протест, наступление, натиск, возникающий из недр самого класса, во имя его требований, – вот дух марксизма; провозглашение права на полное самоопределение, гордый вызов обществу и его устоям, подчеркивание прав личности на совершенствование и радость жизни, творчество – вот то, что привлекает нас в Ницше, и ту же требовательность от жизни, тот же протестующий дух видим мы у Горького”. В апелляции к естественным потребностям человека у Ницше видел Луначарский дополнение к марксизму, заинтересованному судьбой класса в целом» (Там же).

Известная свобода философского мировоззрения Луначарского нашла свое выражение и в области собственно эстетических оценок конкретных драматических произведений и театральных постановок. Так, в статьях начала века, посвященных пьесам М. Горького «Дачники», «Варвары», «На дне», особенно заметен ницшеанский подход критика в оценке их идейного мира, проблематики и системы персонажей. Луначарский приветствовал атаку М. Горького на традиционный для русской культуры концепт «жалости». А в статье «Барсуки», датируемой 1927 г. и посвященной постановке пьесы Л.М. Леонова, Луначарский выражает высшую степень терпимости, приобретающей экзистенциальное значение для культуры в условиях подавляющего господства вульгарно-социологической ортодоксии: «Не знаю, насколько будем мы правы, если от наших собственных пролетарских писателей будем требовать “стопроцентной идеологии”. Когда дело идет о художественной идеологии, тогда ее стопроцентная выдержанность делает ее похожей на дистиллированную воду. Эта вода – предпочтенная вещь в химической лаборатории, но на вкус она слишком

пресна. Хочется привкусов. Хочется каких-то едва уловимых запахов, которые, не делая воду противной, придают ей ее собственный букет. А уж тогда, когда мы имеем дело с попутчиками, то есть фактически социальными выразителями кое в чем родственных, а кое в чем чуждых нам элементов, то требование, чтобы они совершенно изменили свою натуру и легли на нашу кровать, не оказавшись ни длиннее, ни короче, ни толще, ни уже, – это значит лишать их почти всех их достоинств. Они должны быть дороги нам, как талантливые свидетели других несколько, а иногда даже очень отличных систем опыта, других моралей, других подходов, других выводов» [3, т. 3, с. 376].

Для оценки действующих лиц, которую демонстрирует Луначарский, всегда был характерен скорее психологизм, чем собственно «классовый подход». Особенно это положение актуально для характеристики женских персонажей. Стоит только вспомнить ненавязчиво отмеченный критиком лейтмотив женщины-«магнита» в пьесах М. Горького «Дачники» и «Варвары», который, по его мысли, указывает на незаурядную сексуальную привлекательность их главных героинь – Варвары Михайловны Басовой и Надежды Поликарповны Монаховой соответственно. Очевидно, что Луначарского в этих образах интересовало не только их классовое происхождение и, в целом, не только представленная в пьесе социальная проблематика, но и вечная тема любви, и психология ищущей ее женщины. Недаром, применив тот же психологический подход к характеристике героини пьесы В.М. Киршона «Хлеб» Ольги Михайловой и привычно сведя ее взаимоотношения с мужем Михайловым и его другом Раевским к любовному треугольнику, Луначарский оказался под ударом ортодоксального марксистского критика Ю. Юзовского, указавшего не на любовный характер конфликта между героями, а на классовый и на главенство в их характере не таких применяемых по старинке Луначарским психологических категорий, как «ум», «глупость», а социологических – «мелкобуржуазная сущность», «пролетарское мироощущение»: «Показав ее умной, они и ей, Ольге, и Раевскому, и многим другим делают многозначительное предостережение о печальных перспективах, ожидающих их прирожденный или воспитанный ум, талант, наблюдательность, если только они не расстанутся с мелкобуржуазной сущностью, не овладеют пролетарским мироощущением, без которого они ослепнут и солнце променяют на павлиний хвост. Глупая Ольга снизила бы образ Раевского, сорвала бы противоречие с Михайлова, – вся пьеса покачнулась бы. Михайлов – Ольга – Раевский вовсе не любовный треугольник, здесь не любовная, но классовая геометрия. Ольга слеплена из того же теста, что и Раевский, и если Раевский не хочет видеть свой разгром, то чувство самосохранения подсказывает Ольге о действительности, но она лишь мучается в поисках первопричин создавшегося положения» [7, с. 20].

Как фактический организатор становящегося в 1920-е гг. советского театра и действующий театральный критик, Луначарский постоянно призывал современных драматургов к психологическому изображению своих героев. Так, он критиковал пролетарского драматурга Б.С. Ромашова, автора популярной комедии «Воздушный пирог», за полное отсутствие психологического анализа, которое, при наличии исключительно классового подхода при изображении персонажей, привело к их вневременности, неактуальности и закрытости для зрительского восприятия: «А так это пьеса о директоре банка, которого можно перенести в любой город и в любое время, начиная с конца XVIII столетия. Ничего конкретного в ней нет. И где же внутренние переживания этого директора? Какая сложная вещь показать, как революционер-коммунист постепенно среди соблазнов втягивается в тину. Что-то такое происходит в нем. Нужно было показать этот процесс, но ничего здесь не показано. Так, говорит он какие-то рыбьи слова, сердится на жену, любит другую женщину. Но все это поверхностно, мы не видим, что происходит в нем. <…> Но Ромашов не дал никакого психологического анализа, и фигура директора банка <…> осталась совершенно и со всех сторон замкнутой для зрителя» [5, с. 275].

Рассмотренные в своей целокупности статьи одного критика, посвященные не только опубликованным, но и поставленным на сцене драмам, открывают широкую перспективу для наблюдений над особенностями восприятия читателя драматической литературы и театрального зрителя. В этой связи можно выделить следующие характерные для того или иного типа восприятия тексты:

– рецепция инсценировки романа через его текст, принятый как эталон «истинного» идеологического содержания. Луначарский оценил успех постановки романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» на сцене парижского театра «Вьё коломбье» лишь как «внешний», относящийся только к блестяще построенной интриге, вскрывающей особенности детективного сюжета текста самого романа [3, т. 6, с. 449–453]. Такая оценка Луначарского вызвала оживленную полемику среди театроведов 1970–1980 гг., указавших на аутентичность французской постановки идеологическому содержанию романа Достоевского [1; 9];

– конфликт между впечатлением читателя и сценическим образом действующих лиц. Когда Луначарский взялся рецензировать постановку пьесы А.Н. Островского «Бешеные деньги» на сцене киевского театра «Соловцов» в 1904 г., он представлял себе фигуру Саввы Геннадича Василькова в свете сатирического стихотворения Н.А. Некрасова «Железная дорога». Его даже не убедила характеристика Василькова, как сполна пережившего вместе с рабочими все бытовые трудности при строительстве железной дороги, которую дал ему слуга Василий Иванович и которая свидетельствует о взвешенном отношении самого Островского к этому представителю нарождающейся буржуазии. Поэтому Луначарского как зрителя и театрального рецензента не убедила игра Е.А. Лепковского, исполнявшего роль Василькова в расчете на сочувствие зрителя: «Лепковский <…> бил на симпатии публики, впадая в трагический тон, изображая рыцаря без страха и упрека» [3, т. 3, с. 11]. Очевидно, что и в данном случае в отзыве Луначарского читательское восприятие преобладает над зрительским, как это мы наблюдали при рассмотрении его рецепции французской постановки «Братьев Карамазовых»;

– оценка постановки, основанная исключительно на зрительском восприятии. В связи с большой административной загруженностью в 1920-е гг. Луначарский мог оценивать спектакли «вживую», без предварительного знакомства с текстом пьесы. Это, например, заметно в его отзыве на постановку пьесы советского драматурга А.М. Файко «Озеро Люль» (1923), в котором ошибки в передаче сложной интриги компенсируются эмоциональной свежестью и непосредственностью восприятия [4]. В этой связи любопытно отметить, что Луначарский писал о драматургии Н.В. Гоголя исключительно вокруг постановки «Ревизора» в Театре Вс. Мейерхольда, в аспекте творческой эволюции Мейерхольда [3, т. 3, с. 342–343, 349–362]. Этот подход был мотивирован особенностью постановки, в которой режиссер весьма далеко отошел от канонического текста драматурга.

Как человек широко мыслящий, Луначарский опирался в своих наблюдениях о драматургии и о театре на блестящую эрудицию в самых различных областях гуманитарного знания [8]. Эта эрудиция часто позволяла ему сделать замечательные открытия, утверждающие глубокое представление компаративистов о единстве и непрерывности мировой культуры.

Например, в статье «Из театральных исканий» (1923), посвященной постановке трагедии М.Е. Лобанова «Борис Годунов», Луначарский, между прочим, проводит генетическую связь между такими культурными феноменами, как «античность», «драматургия Расина», «янсенизм» и «религиозное учение М. Робеспьера»: «…Расин гораздо античнее, чем думают, и что обычное представление о нем как о придворном поэте по преимуществу должно быть поставлено на самый задний план рядом с новыми исследованиями, рисующими его нам представителем буржуазных янсенистов, апеллирующим уже почти по-робеспьеровски к античной добродетельной тенденции» [3, т. 3, с. 136]. Нужно сказать, что наблюдение Луначарского о генезисе робеспьеровской идеализации античного демократического общества в трудах янсенистов XVII в. сохраняет свою актуальность и в настоящее время [11].

Другой яркий пример культурологического открытия Луначарского касается проходящего через нее красной нитью лейтмотива «юродивого». В статье «А.С. Грибоедов» (1929), посвященной столетней годовщине смерти драматурга, Луначарский, довольно неожиданно для марксиста и убежденного атеиста, указывает на источник образа Чацкого и Любима Торцова (из пьесы А.Н. Островского «Бедность – не порок») в фигуре Василия Блаженного: «Правда глаголет устами безумцев, начиная от Василия Блаженного и кончая Любимом Торцовым и более близкими нам типами. В пьяном виде человек делается порой смельчаком. Он говорит то, чего бы не сказал, будучи трезвым. Безумие, опьянение Чацкого – в его молодости. Он еще слишком молод, он еще не созрел. Его ум – ум блестящего мальчишки. Его несдержанность оттого, что у него еще нет седых волос, что он еще не примирился с подлостью, не пережил тех щелчков, которые пережили и сам Грибоедов, и Пушкин. Ему поэтому незачем говорить вполголоса» [2] и т. д. В лекции «А.Н. Островский» (1925 г.) Луначарский указал на образ Любима Торцова как на литературный источник босяцких образов М. Горького: «Любим Торцов – это не так спроста, потому что потом, гораздо позднее появится Горький, который начнет шарить, кого бы выставить как положительный тип, и возьмет босяка, возьмет вот такие же пьяные скандалы, возьмет бродягу, пьяницу, как человека, который не участвует в обществе, который и пьяный, и вшивый, и вор, и разбойник, может быть, но все же лучше вас, свободная птица, иногда с вольным размахом страстей, который не променяет своего вшивого существования со своими странствованиями по большим дорогам на ваши кресла, на которых вы сидите и ближнего своего надуваете» [5, с. 266]. Интересно отметить, что впервые образ «юродивого» возникает у Луначарского в статье «“Вишневый сад” Чехова» (1904): «Трофимов тоже знает цель жизни: идти вперед к лучезарной звезде грядущего счастья. Но ведь это одни слова. Ведь он только вечный студент, “недотепа”. Мечтает о счастье, а сам не умеет даже любить, мечтает о грядущих радостях, а сам закупорился от живой жизни в свой полинялый студенческий мундирчик и не может выбиться из самой крайней нищеты. Трофимов – юродивый, он уклонился от тяжести жизни путем счастливого и невинного психоза» [3, т. 3, с. 18]. Итак, благодаря легкой руке Луначарского перед читателем/зрителем вырисовывается удивительная галерея «юродивых» в русской драме, восходящая к одному архетипу, только на первый взгляд весьма далекому от тех революционно-марксистских традиций, в лоне которых был воспитан и сам критик.

Большая часть статей Луначарского, посвященных русской драме, была написана после революции, когда в них, по меткому замечанию Г.В. Титовой, «часто невозможно установить, где кончается организаторская работа и начинается собственно критика» [10, с. 64]. Существенную часть в написанных в это время работах занимают посылы Луначарского по поводу создания нового советского театра, главным из которых является лозунг «Назад к Островскому!». Его суть емко раскрыла Г.В. Титова: «Лозунг “Назад к Островскому!”, обладая эстетической емкостью, не оцененной сначала в полной мере самим Луначарским, способствовал утверждению на театре нового реализма. Реализма укрупненных очертаний, свободного от эмпирического бытописательства и противопоставленного самоцельному трюкачеству и бескровному эстетизму. Опора на классическую традицию национальной драматургии сообщила театру 20-х гг. яркость и свежесть народного искусства» (Там же, с. 72). Этот лозунг Луначарский всеми данными ему административными и духовными силами неуклонно воплощал в жизнь. Согласно точной формулировке Г.В. Титовой, он «стремился уберечь советский театр от нормативных канонов, видел в многообразии искусства основополагающий закон его развития, действенности и жизнестойкости» (Там же, с. 85). Постреволюционные статьи Луначарского о русской драме являются памятником его отеческой заботы о драматургии и театре в кризисные для их существования годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бушуева, С. Достоевский на зарубежной сцене (Обзор) / С. Бушуева // Достоевский и театр. Сборник статей /

составитель и общая редакция А. А. Нинова. – Ленинград : Искусство, 1983. – С. 463–492.

2. Луначарский, А. В. А. С. Грибоедов / А. В. Луначарский. – URL: http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-1/a-s-griboedov/ (дата обращения: 28.11.2025). – Текст : электронный. (Стенограмма речи на торжественном заседании, посвященном памяти А. С. Грибоедова, 11 февраля 1929 г. Впервые напечатано: «Русский язык в советской школе», 1929, № 1, февраль).

3. Луначарский, А. В. Собрание сочинений. В 8 томах. Литературоведение. Критика. Эстетика / А. В. Луначарский ; [редакционная коллегия: И. И. Анисимов (главный редактор) и др.] ; Академия наук СССР, Институт мировой литературы имени А. М. Горького. – Москва : Художественная литература, 1963–1967.

4. Луначарский, А. В. Немножко полемики / А. В. Луначарский ; публикация и примечание В. Д. Зельдовича // Литературное наследство. А. В. Луначарский. Неизданные материалы. Том 82. – Москва : Наука, 1970. – С. 389–394.

5. Луначарский, А. В. Очерки по истории русской литературы / А. В. Луначарский ; вступительная статья Е. А. Мельниковой. – Москва : Художественная литература, 1976. – 564 с.

6. Михайлова, М. В. Луначарский, Анатолий Васильевич / М. В. Михайлова. – URL: http://az.lib.ru/l/lunacharskij_a_w/text_1990_lunacharskiy.shtml (дата обращения: 23.11.2025). – Текст : электронный.

7. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Часть 2. 1930–1943 / составитель О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общая редакция, вступление к сезонам и примечание О. А. Радищевой. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 654 с.

8. Немирович-Данченко, Вл. И. Люди театра не забудут Луначарского / Вл. И. Немирович-Данченко // Литературная газета. – 1933. – № 60. – 29 декабря. – С. 2.

9. Сухачев, Н. Л. Достоевский на французской сцене / Н. Л. Сухачев // Литературное наследство. Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования / главный редактор В. Р. Щербина. – Москва : Наука, 1973. – Т. 86. – С. 741–759.

10. Театральная критика 1917–1927 годов: Проблемы развития : сборник научных трудов / редколлегия А. Я. Альтшуллер, Н. А. Таршис, А. А. Нинов, Ю. А. Смирнов-Несвицкий. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. – 172 с.

11. Чудинов, А. В. «Слух, который нашептала история»: янсенизм и Французская революция (историографический аспект) / А. В. Чудинов // Французский ежегодник 2004. – Москва, 2004. – С. 39–55.

V.A. Cherkasov

LUNACHARSKY’S VIEWS ON RUSSIAN DRAMA

The article examines A.V. Lunacharsky's views on the problem of the ideological content of Russian drama. It reveals that Lunacharsky's theater studies discourse is characterized by a synthesis of sociological, cultural, and psychological methods.

A.V. Lunacharsky, Russian drama, sociological method, Marxism, Nietzscheanism, psychologism.