

Виолетта Гудкова

Советский драматургический канон

Забытые пьесы 1920–1930 гг.
как исторический источник
и актуальный текст

Говорить о формировании нового канона невозможно без определения прежнего. И начиная рассказ о том, каков тот содержательный сдвиг, который произошел в послереволюционной отечественной драматургии, напомним об идеях и ценностях русской литературы позапрошлого века.

После окончания школы в памяти каждого остаются князь Андрей и небо Аустерлица, князь Андрей и свежая зелень, казалось бы, умершего дуба, слезинка ребенка Достоевского, пушкинские прозрачно-ясные: «честь смолоду» и «милость к падшим», призыв Гоголя «забирать в дорогу» лучшие юношеские движения души.

Эти устоявшиеся формулы большой литературы XIX в. есть не что иное, как кристаллизация основных ценностных постулатов, закрепленных в литературной традиции. С ними связан определенный канон изображения героя, времени и пространства, концепты истории, любви, отношения к смерти, антропологической развертки времени.

Они говорят о единении с божьим миром и признании в нем высшего начала, о невозможности преступить через кровь, о милосердии, совестливости и сострадании.

Это весьма схематичное изложение основы, от которой отталкиваешься при попытке описать сдвиг традиции и рождение нового, ранее не существовавшего канона в литературе (в частности, драме) 1920–1930 гг.

При подготовке книги «Забытые пьесы»¹ не было задачи сделать очевидным это принципиальное смысловое (ценностное) смещение. Отбирались самые яркие из наименее известных драматических сочинений раннего советского времени с тем, чтобы показать и разноголосие авторских индивидуальностей, и представить разнообразие жанров: от мелодрамы до сатирической комедии, от водевиля до политической драмы, от пьесы психологической до «конструктивной» (позже их называли производственными). То есть, те пьесы, в которых проговаривались ключевые проблемы времени. И, конечно, дать широкий тематический спектр: мир деревни и города, рабочие конфликты и интеллигентские вопросы, проблемы стариков и детей, любви и смерти.

Но произошло незапланированное: девять пьес² за двенадцать лет поразительно наглядно продемонстрировали, как быстро (в историческом исчислении – мгновенно) изменилась страна. От первой пьесы, где еще явственны рудименты тривиализованной салонности, сентиментальной претенциозности – к последней, в которой новая мораль нового общества формулируется с пугающей резкостью (речь о всеобъемлющем страхе и лицемерии, без которых в стране почти победившего социализма не живет никто). Это означает, что биография страны писалась в том числе и художественными (читай – вымышленными, «недействительными») текстами.

Каждая пьеса, вводя определенные темы года и специфических героев, наглядно рассказывала о трансформациях, идущих в стране. Путь от сентиментальной, но человеческой «России № 2» (1922) к ходячим лозунгам, воплощающим «классовую борьбу», в пьесе А. Воиновой «На буксир!» (1930) и по сию пору недооцененному сочинению А. Афиногенова «Ложь» (1933) был пройден всего за десятилетие. Первая и финальная пьесы сборника предъявляют читателю разные общества.

Впервые я задумалась над этим достаточно давно. Прочитав множество пьес 1920-х гг., я заметила типичность и распространенность, даже массовость не только схожих, почти одних и тех же тем, фабул, ключевых героев, но и повторяющихся реплик.

Встал вопрос: почему одни пьесы вошли в золотой фонд – другие были стерты из культурной памяти.

Всего один пример. Рассмотрим одну из многочисленных фабульных и текстуальных переключек: беседу хозяина с прислугой в ситуации «уплотнения» из двух комедий 1920-х гг.: «Зойкиной квартиры» Михаила Булгакова – и «Землетрясения» Пантелеймона Романова.

У Романова:

— Ну-ка, Фекла, пойдй сюда. Вот что, милая моя, новая власть за-прещает держать прислугу. Так вот, если будут спрашивать, кто ты, говори, что наша родственница и живешь на отведенной площади, как все... на 16 аршинах... И потом, ты это свое «барыня» да «барин» брось. Можешь звать нас по имени или лучше гражданин и гражданка. И мы тебя также будем звать – товарищ Фекла. Как тебя по отчеству-то?

У Булгакова хозяйке нет нужды «натаскивать» горничную Манюшку, как она должна отвечать на вопросы. И когда управдом Португеп допрашивает confidentку Зойки Пельц («Отвечай, как на анкете, быстро, не задумываясь...») И далее следуют вопросы о жалованье, месте ночлега и пр.

— Как ты Зою Денисовну называешь?

— Ма тант.

Управдом, представитель новой власти, Манюшке чужой, тогда как хозяйка, Зоя Пельц – своя.

Первоначальной кристаллизации проблемы стала для меня фраза О.М. Фрейденберг: «я <...> первая увидела в литературном сюжете систему мировоззрения»³. Развивая идею ученого, продолжим: но тогда именно сюжет есть революционизирующий элемент картины мира.

Близкая мысль (то есть, схожий путь рассуждений) отыскивается и у В.Б. Шкловского: «Сюжет создается ощущениями перемены моральных законов»⁴.

Другими словами, если понять, в чем состоит новизна ключевых персонажей драматургических сочинений, трактовки ключевых тем, выявить их устойчивые черты и описать устойчивые формальные структуры и тематические узлы (повторяющиеся фабульные звенья, концепты истории, времени и пространства [топики] пьес, интерпретации детства и старости, болезни и смерти, любви и ненависти и т.д.), то возможным станет увидеть безусловно непрямые, но тем не менее тесные связи между главенствующей идеологией времени и конструктивными особенностями формирующейся советской драмы.

Необходима важная оговорка: речь идет о том, что сейчас принято называть мейнстримом, т.е. – массовым типовым потоком сочинений. Такие авторы как М. Булгаков и В. Шкваркин, Н. Эрдман и Ю. Олеша, Мих. Зощенко либо Евг. Шварц, в разработке нового канона участия не принимавшие, из репертуара вымывались.

Итак, рассмотрим, как проявляются центральные ключевые проблемы в создаваемой на протяжении 1920-х гг. отечественной драматургии.

Начнем с решения пространства. В классической драме оно устойчиво, обладает определенными характеристиками. Это не означает, что оно не изменяется вместе и в связи с перипетиями произведения, но это именно тот самый топос, в котором появляются и существуют герои.

Сад имения гоголевского Плюшкина или Раневской в «Вишневом саду» может оказаться в запустении, но это тот же сад. Образ создается и подчеркивается памятью о его былом великолепии, деревьях в цвету и проч.

В советской драме появляется иное и выразительное решение: персонажи покидают прежнее пространство: в нем теперь невозможно жить, оно «испорчено» и более непригодно для существования героев. Поэтому – проламывается стена, отделяющая новое пространство от прежнего, строится ковчег, на котором возможно уплыть, и т.д. А в комедии А. Копкова «Золотой слон» (предваряя будущий позднесоветский анекдот), крестьяне строят дирижабль, на котором и хотят улететь из колхоза.

Еще один существенный элемент новой топики советских пьес: в них все реже присутствует природный фон. Герой вовсе не соотносится

с состоянием мира, ему не важно, осень на дворе либо весна, он не замечает смены дня и ночи, времен года.

Некоторые монологи героев поражают смысловой алогичностью. Например, «Хочу ребенка» С. Третьякова:

Товарищи! Помните голое поле? Мы ходили около берез. Мы говорили: над этой березой будут стоять турбины. Над тем кустарником подымутся котлы...

— И вы не любите природы, гор, водопадов, дебрей?

— Очень люблю, когда на водопаде турбины, в горах рудники и в дебрях лесопильные заводы... Точное расписание железных дорог и верно взятый курс на социализм.

Это означает, что «голое поле» переосмыслено драматургом. «Березовая роща и прибрежный кустарник» не составляют чаемой картины. Голо там, где нет рукотворных строений – турбин, котлов, бетонных блоков и прочего.

Герой, ощущая себя центром мироздания, стремится преодолеть, подчинить себе любое проявление природного мира. Эмоция насилия передана в репликах персонажей и драматургических ремарках с безусловно позитивными коннотациями.

Маргиналы советской литературы 1920–1930-х гг. отличны от сонма новых сочинителей. Олеша любит «сладко-зеленым» лугом и гладит «морщинистое лицо» дерева, Ахматова пишет о соприродности ландшафтных феноменов человеку; для лирического героя Мандельштама стихии и люди нераздельны («Одиссей возвратился, пространством и временем полный»).

Чем точнее структура ранней советской пьесы соответствует складывающемуся канону, тем решительнее драматурги освобождаются от неуправляемых элементов природного мира. При этом различные элементы поэтики пьесы коррелируют друг с другом: чем больше неуправляемости в персонажах, опрометчивости с точки зрения «верной идеологии» в их поступках, тем активнее проявляется, участвует в ходе сюжета природный фон – и наоборот.

Позднее складываются новые литературные правила, утверждавшие схематичное соответствие природных явлений (рассвета, заката, грозы, грому, весне и пр.) – целям поступков персонажа. Герой теперь не ищет отклика в природе и не соотносится с ней, а подчиняет ее своей воле. Из контрапункта природа превращается в аккомпанемент, служебный конструктивный элемент драматического текста.

Стихия сменяется порядком. Привычные семантические связи разорваны. Сад (аллеи), река (купанье), луг (трава), небо (солнце, луна, звезды), горы (чистый воздух). Теперь по зеленому лугу маршируют пионеры с речевками, фонари на стройке делают невидимой (затмевают) луну, а в небе горят кремлевские звезды, реки поворачивают с севера на юг, в горах слышатся взрывы будущего строительства.

Так проявляется еще одна устойчивая черта советского сюжета: человек и мир состоят в противоборстве. Герой не сливается с миром, познавая его и себя в нем, а его ломает, стремясь подчинить, одержать над ним победу. То есть, другими словами, видит в мире метафизического противника. И в «мире» в значении «в природе», и в мире как сообществе других стран планеты. Не случайно в драматическом для России 1930 г. в печати заявлялось: «... мы *открыто* выбрасываем лозунг “Военизация литературы”, не загораживая его стыдливими ширмочками»⁵.

Чрезвычайно важно в новом советском сюжете и переосмысление концепта истории.

«Аксиома конкретной историчности и развития в сторону революции устанавливает и наличие истории, и жестко направленной стрелы времени», – пишут современные исследователи⁶.

Каковы же особенности конструктивные способы введения концепта времени и истории?

При перечитывании массива пьес десятилетия 1920-х замечаешь, что авторы рассуждений об истории избегают. Но если все же речь об истории заходит, ощутима напряженность, конфликтность, даже враждебность нового героя – истории: «видят обреченные герои жуткую маску, морду истории»⁷.

Важно и то, что сколько-нибудь внятная содержательная концепция истории отсутствует, но персонажи надеются, что когда-нибудь события сегодняшнего дня сложатся в историю. Хотя вовсе не уверены в том, что картина будет «правильной».

Диалог деда Макарыча и руководителя стройки коммуниста Виктора в пьесе Н. Никитина «Линия огня»:

МАКАРЫЧ. Историки все напугают.

ВИКТОР. Если обстоятельства снесут нам голову, то <...> некому будет писать нашу историю. Если мы победим, так ведь будет писать каждый. <...>

И мы напишем о себе столько вздору...

Ремарка второго действия этой пьесы подтверждает высказывание Виктора.

На авансцене, сбоку, в том месте, где в «русских» операх обычно помещают гусяра, за пишущей машинкой сидит секретарь-машинистка, товарищ Блюм.

Секретарь-машинистка, занимающая место оперного гусяра-сказителя, то есть современный летописец, сочиняет вступление к докладу руководителя стройки.

... Бешеный рост нашей работы ... обостряет нашу борьбу. Издыхающие отбросы ... тянут кровавые лапы... Бурный конь – наша работа – несет нас стремительным карьером...

Но сознание летописца сумбурно и текст, состоящий из бессмысленных клише, не может явить внятную картину реальности. Будущим историкам не на что будет опереться.

Само понятие истории для героев неопределенно и оттого тревожно. Красный командир Гулин (в пьесе Б. Ромашова «Бойцы») рассуждает: *История – хитрая баба. С ней держи ухо востро. Люди будут смеяться над историей. А пока она еще нет-нет да и усмехнется в глаза.*

Наделив историю человеческой характеристикой, прибегнув к антропологизирующей метафоре «история – баба» герой, несмотря на грубоватую фамильярность формулы, держится настороже, признавая за ней силу и ожидая подвоха.

Непроясненное понятие истории в драматических текстах следующих десятилетий заменит концепт «эпохи». Получивший широкое распространение, он несет в себе оттенок некоего результирующего и оттого статичного обобщения. «Наша эпоха» всегда будет появляться с положительными коннотациями как предельно объективированное определение, существующее помимо людей.

Что же происходит с героями драм?

В русской классической литературе и драматургии живут все действующие персонажи российской действительности различных социальных групп и типов: аристократы и чиновничество, помещики и духовенство, разночинная интеллигенция, купцы и крестьяне. Герои – аристократы Онегин и Каренин, чиновники Сухово-Кобылина, купцы Островского, крестьяне «Власти тьмы» Толстого – существуют как воплощение неких этических проблем, оцениваются авторами совсем не в связи с положением на служебной лестнице либо иерархии должностей.

Ранняя советская пьеса кладет этому конец. И дело не только в том, что множество прежних действующих лиц, от духовенства до купцов, исчезают из реальности. А в том, что эта новая действительность должна быть перестроена на «верный» лад.

В текстах драматургов появляется новый активно действующий герой – рабочий. Именно ему отданы главенствующие позиции в фабулах произведений. Но и с этим персонажем все не так-то просто.

В большой русской литературе XX в. образы рабочих появились изображенными крупным планом и на первых ролях в пьесах М. Горького «Мещане», «Враги» и его же романе «Мать». Существовали «предреволюционные традиции, заложенные рабочими драматургами <...> и рабочими-интеллектуалами, которые нередко получали образование в домах народного творчества и народных университетах. <...> В их произведениях героический многострадальный рабочий класс занял центральное место. В их стихотворениях рассказах и пьесах рабочие изображались как гиганты, правители новой вселенной, даже боги – пишет исследователь⁸.

Но в пьесах 1920-х гг. рассказывается о том, что рабочие недовольны жизнью точно так же, как и при прежнем (царском) режиме, они заявляют о несправедливости, эксплуатации, невозможных условиях труда, стремятся отыскать место, где больше платят, т.е. – проявляют не революционный энтузиазм, а корыстолюбие, и даже... бастуют!

В складывающемся новом каноне переосмыслены буквально все конструктивные элементы драмы: от фабулы до структуры, от ключевых героев до концептов любви, смерти.

Безусловно важна антропологическая развертка исторического времени. Четыре возраста человека (детство, отрочество, зрелость и старость), какими они обрисовываются в пьесах, существенные новации в отношении к детям, подросткам, молодым людям – тесно связаны с переменой отношения к старикам. Кто они: кладезь опыта – либо мусор эпохи?

Если «в драмах Софокла, Шекспира или Гете старики представлены прежде всего сословием имущих и властей предрержащих – и уже по одному этому критерию ей [старости] предпосылается и высший культурный статус – она является символом мудрости и опытности»⁹, то в новом обществе, лишившем прежних стариков их имущества, общественных прав и крупных состояний, утверждается и новая концепция старости как помехи, обременяющей молодых. Эгоистические

людские наклонности обретают моральное оправдание в государственной идеологии.

Появляется и широко распространяется новый важный критерий: польза. Целесообразность отменяет сантименты. Беспольные старики все меньше принимаются в расчет. Прагматика важнее эмоции.

Яркие примеры отношения к старикам оставил К. Тренев в двух пьесах – «Опыт» и «Жена».

В комедии «Жена» внук Ипполит наблюдает за тем, как с трудом поднимается на третий этаж его дед. Стоя наверху, юноша комментирует:

Дедушка, вы? Трудно на третий этаж? Помочь, говорите, нельзя ли? Оно бы и можно, но ведь это паллиатив. Лучше уж сами тренируйтесь. А то ведь хорошо еще, что третий этаж, а если шестой? Лифтов ведь нет. Что? Споткнулись? Да вы сели или упали? Впрочем, это деталь. В плане вы, дедушка, на лягушку похожи.

Героиня пьесы «Опыт» ассистентка профессора мединститута Вера, разговаривает с коллегой:

А вот и родная мать завтрак несет. Противная старуха! <...> Вы не видали своей матери? Счастливчик! А вот моя переживет меня. То есть умрет-то она, пожалуй, скоро, но от этого не легче.

Дети с верным мировоззрением – пионеры и комсомольцы – командуют идеологически отсталыми родителями. Ребенок рисуется как свободное от памяти, истории, традиции, жестокое и рациональное существо.

«Детство перестает быть общественно-ничтожным, наоборот, оно теснейшим образом связано со взрослостью: в общественном отношении между тем и другим никакой пропасти нет»¹⁰ – сообщало авторитетное издание в 1931 г.

В комедии А. Копкова «Слон» деревенский книголюб Митя так рассуждает об отце:

Отец – понятие растяжимое: отец брат по классу и отец классовый враг – разница. Отец живой и отец мертвый – тоже разница. <...> Жалости я к нему никакой не чувствую, потому что он враг для меня. Он не понимает классовой борьбы. <...> Значит, его надо повесить вместе с эксплуататором. Вот моя политическая установка.

Новые идеологические концепты обоюдоостры: дети тоже страдают от равнодушия родителей. Маленькие дети такие же бесполезные создания, как и бессильные старики, могут рассматриваться не как завязь будущего, а как обременительная обуза.

Принципиальные перемены происходят и в изображении любви, любовного чувства.

В классических произведениях русской литературы XIX в. («Бедная Лиза», «Евгений Онегин», «Анна Каренина», «Идиот») – любовь героев теснейшим образом сопряжена с моральными, этическими сложностями. Она воспитывает человека, изменяет судьбу, высокий градус чувства толкает героя на невероятные, трудные поступки, требующие максимального духовного напряжения.

Но в начале 1920-х в послереволюционной России формулируется задача создания нового человека, человека будущего социалистического общества, человека идеального, без страха и упрека, живущего целями коллектива и страны. И в советской драме прежде всего исчезает любовь как движущая пружина сюжета. Любовное чувство как признак безусловной приватности, уникальности не просто вытесняется на периферию сюжета – оно всячески дискриминируется, маркируется как отвлекающая помеха движению вперед.

Комсомолец Миша из пьесы Д. Чижевского «Сусанна Борисовна», не могущий справиться с мучающими его мыслями, говорит:

Вся контрреволюция теперь в быт сползлась. Особенно в эту любовь дурацкую.

А герой-чекист Ковалев (из пьесы В. Билль-Белоцерковского «Луна слева») уверен:

Если мы все станем влюбляться, от революции останется одна пыль.

Женщина встает в общий ряд врагов социалистического дела (кулак, нэпман, женщина), – тех, кто обладает (владеет) феноменами драгоценной приватности: «земли», «дела», любви. Образ женщины-дьявола, искусительницы, которой подвластны все, от которой не защитит ни высокая должность, ни даже «заклятие» партбилетом, нередок в драмах 1920-х гг. Вытесняемые из жизни любовные чувства мстят за себя и подчиняют любого. Примеры женских побед над легкомысленными, пусть и партийными, героями можно продолжать бесконечно.

Любовь пытаются каким-то образом направить в нужное русло, награждая (например) лучшими девушками передовиков производства, но из этого ничего не выходит.

Некрасивый коммунист Сероштанов из пьесы А. Афиногенова «Ложь» сетует:

Прогульщик девушек лапает – они курлыкают. Где здесь классовый подход?

А незаметный служащий рабочей кооперации с компрометирующей фамилией Мокроносов (из пьесы Б. Ромашова «Конец Криворыльска») жалуется:

По марксизму брак – половое общение и никаких гвоздей. А у меня душа...

Новые герои полагают, что над любимыми чувствами, даже снами, необходим контроль.

В черновых набросках к пьесе Ю. Олеши «Список благодеяний» среди прочих осталась страшная сцена «Второй вариант общежития».

Ибрагим. <...> Нужно знать, какие сны снятся коммунисту. Коммунист обязан отвечать за свои сны. Если коммунист во сне совершает такой поступок, которого он не имеет права совершить наяву, он должен быть наказан. Я уверен, что будет изобретен прибор, с помощью которого мы получим возможность определять, какой сон снится человеку в данную минуту... Чтобы вести контроль над подсознательными импульсами человека.

<...>

Я бы просто запретил видеть сны. В переходную эпоху, когда нужно охранять формирующуюся психику нового человека, следует наказывать сновидцев.¹¹

Естественная приватность человека уничтожена, частная жизнь утратила право на существование в пространстве и времени коллективистского общества.

Отвергая мир чувств, герои пьес оказываются в однокрасочном и сухом пейзаже. Течет монотонная, монохромная жизнь. Эмоциональной доминантой времени, его цветом становится серый. Серость времени видят самые разные герои. Тоскует героиня пьесы Д. Чижевского «Сусанна Борисовна»:

Все работают, и все так буднично, серо... и люди серые, и все серое. А по вечерам на главных даже улицах в одиннадцать часов все уже замирает...

Ее подруга (в пикировке с соседом-коммунистом) иронизирует:
Ваш председатель почти всей России заявил, что белая кость должна почернеть, а черная – побелеть. А в общем – все должны посереть.

«Отсталым» героиням вторит и старый большевик Сорокин (из «Партбилета» А. Завалишина):

...В серых буднях мы не чувствуем величия эпохи. И я первый грешник в этом... Раньше чувствовал, а вот сейчас... Бесконечный конвейер

мелькающих перед глазами вещей, людей. Притом окрашенных в единый серый цвет...

Согласен с ними и персонаж из пьесы «Константин Терехин» («Ржавчина») В. Киришона и А. Успенского, поэт Ленков:

Время теперь такое настало. Слякоть. Серая хмарь. Подлое время. Мелкое. Бездарь. Тощица. Сердце – будто пыльная тряпка.

Меняются настроения героев, с исчезновением шуток, смеха будто сереет, покрываясь пылью, драматический пейзаж.

При чтении сочинений в хронологическом порядке хорошо видно, как «осерьезнивается» видение мира, как уходит комизм, исчезают сатирические элементы, нарастает пафос и все жестче становится структура драмы.

В финалах нарушенный в художественном произведении миропорядок восстанавливается эпизодами вроде производственного собрания, принимающего верное решение, голосования, наконец, – ареста.

Действительность редактируется в ее словесных интерпретациях.

На страницах газет и журналов побеждает утверждение «нового человека». Старые – стусевываются в реальности и покидают сцену. «Что касается интеллигентов, то хватит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор. Это раздувание есть тоже неизжитая интеллигентщина, – уверен критик. – <...> Из-за внимания к старому интеллигенту остаются за бортом те герои, которые имеют преимущественное право на то, чтобы их показали: рабочие, колхозники, командиры»¹².

Со сменой ключевых героев из драм вымываются «сюжеты идей», метафизика бытия.

Советская повседневность во весь рост встает со страниц пьес второй половины – конца 1920-х гг.: рушится семейный быт, истаивают представления о доброте и милосердии, дети поучают родителей, объясняя тем, в чем сущность жизни, политические карьеристы оттачивают демагогические пассажи, критика коммунистов, находящихся у власти более десятилетия, становится невозможной.

Темы готовящихся рабочих забастовок и морального разложения властной верхушки сменяются безграничным энтузиазмом погодинских пьес, воспеванием чекистских воспитательных возможностей, нагнетанием шпионских страстей.

Публичные правила новой социальности уже усвоены обществом, и реплики персонажей о перерождении партии, привилегиях государ-

ственных сановников, нарастающем общественном цинизме, неизменно купируются цензурой. Собственный моральный суд героя драмы, утверждение индивидуальной этики и права личности распоряжаться собой, оберегая от постороннего посягательства мир частных чувств, сменяются концепцией социалистического человека-функции. И не случайно к середине 1930-х интерес зрителя к современным, клишированным и тусклым пьесам гаснет – наступает время классики, в которой человек продолжает жить во всем многообразии связей с миром и высшими ценностями, зрителя притягивают шекспировские спектакли, будто «возмещающие» отнятое.

¹⁰ Детство // Малая Советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1931.

¹¹ Цит. по: Гудкова Виолетта. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний». М.: НЛЮ. 2002. С. 89.

¹² Юзовский Ю. Эволюция интеллигентской темы // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2-х т. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 98.

¹ «Забытые пьесы» 1920–1930-х годов / Вступит. ст., составление, текстологич. подготовка и коммент. В.В. Гудковой. М.: НЛЮ. 2014.

² По замыслу работы, пьес в книге должно было быть двенадцать, по числу лет, с 1922 по 1934, но по техническим причинам три пьесы пришлось снять. Они были опубликованы «вдогонку» вышедшей книге на страницах альманаха «Современная драматургия».

³ Фрейденберг О.М. Комментарий к письму Пастернака от 17 февраля 1928 г. // Переписка Бориса Пастернака. М.: Художественная литература, 1990. С. 11.

⁴ Шкловский В. Глубокое бурение // Олеша Ю. Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 6.

⁵ Свирин Н. Война и литература // На литературном посту. 1930. № 20. С. 16. А еще спустя четыре года драматург Всеволод Вишневский с трибуны писательского съезда подтверждал: «Мы стоим перед большим и окончательным расчетом с пятью шестью мира...»

⁶ Геллер Леонид, Боден Антуан. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 200. С. 292.

⁷ Цит. по: Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 260.

⁸ Малли Линн. Культурное наследие пролеткульта: один из путей к соцреализму // Соцреалистический канон. С. 185.

⁹ Szukdlarek Ewa. Dramaty starości // Studia litteraria Polono-Slavica. Morbus, medicamentum et sanus. Warszawa, 2001. Т. 6. S. 466.