

Известия Южного федерального университета.  
Филологические науки. 2024. Том 28, № 1  
ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ

Научная статья  
УДК 82-3  
ББК 83.3(2Рос)  
DOI 10.18522/1995-0640-2024-1-37-46

## ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА БЕЗ ЧЕХОВА: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

*Маргарита Моисеевна Одесская*

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

**Аннотация.** В статье рассматривается реакция литературной и театральной критики в СССР и в среде русского зарубежья на двадцать пятую годовщину смерти А. П. Чехова. В стране строящегося социализма велась борьба с классической традицией, а также с Чеховым, оказавшим сильное влияние на эстетическую систему в драматургии и театре. В этих условиях пьеса «Чудак» (1929) Александра Афиногенова, возвращенного революцией и обласканного высокой властью, а также его выступления на диспутах и в печати в поддержку «психологического реализма» и лучших театральных традиций МХТ, воспринимались неоднозначно.

**Ключевые слова:** Чехов, чеховщина, двадцатипятилетие, критика, новая драма, классические традиции, МХТ, Афиногенов, «Чудак», революционный театр

**Для цитирования:** Одесская М.М. Четверть века без Чехова: переоценка ценностей // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2024. Т. 28, № 1. С. 37–46.

Original article

## A QUARTER OF THE CENTURY WITHOUT CHEKHOV: RE-EVALUATION OF VALUES

*Margarita M. Odesskaya*

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

**Abstract.** The article examines the reaction of the literary and theatre criticism in the USSR and Russian Diaspora on 25<sup>th</sup> Chekhov's commemoration. In the country, where socialism was being constructed, classical tradition was under attack, as well as Chekhov, who exerted his influence on the aesthetic system of dramaturgy in particular and theatre in general. In those conditions the play “The Weirdo” (1929) by Alexander Afinogenov, nurtured by the Revolution and seduced by the highest power, and his appearances and speeches at various disputes and in press, supporting “psychological realism” and best theatrical tradition of the Moscow Art Theatre, were perceived ambiguously.

**Key words:** Chekhov, chekhovism, twenty-five years, criticism, new drama, classical traditions, MAT, Afinogenov, “The Weirdo”, revolutionary theatre

**For citation:** Odesskaya M.M. A quarter of century without Chekhov: re-evaluation of values // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2024. Vol. 28, № 1. P. 37–46.

## Введение

Проблеме функционирования художественного текста во времени, его рецепции в условиях нового историко-культурного контекста посвящена данная статья. Цель исследования – проследить, как менялись эстетические коды в драматургии и театральной критике в период строительства социализма в СССР и как, приспосабливаясь к событийной проблематике текущего дня, удавалось все же в новой культурной и идеологической парадигме сохранять непреходящие ценности классической литературной и театральной традиций. Обозначенная проблематика актуализируется на фоне рассмотрения значимого события – двадцатипятилетия со дня смерти А. П. Чехова в 1929 г. Как отмечен был юбилейный год в стране, где произошли за это время коренные изменения? Какой была реакция на юбилейное событие в литературных и театральных кругах?

## Исследование и его результаты

Чехов умер только 25 лет назад, «но столько за эти двадцать пять лет совершилось, мы столько пережили, мы такое видели, что невольно спрашиваешь себя: да неужели же только двадцать пять лет? Так далеко от нас отодвинулась чеховская пора», – не без горечи замечает Ходасевич, написавший по случаю знаменательной даты статью, в которой предрекает неизбежную переоценку ценностей в стране строящегося социализма. Поэт, порвавший с прошлым, теперь смотрящий на Россию с другого берега, трезво оценивает место классика в Стране Советов, выстраивающей новую концепцию человека и мира: «Вместе с чеховской Россией постепенно отходит в прошлое тот читатель, который впервые увидел в Чехове прекрасного писателя». Чеховские герои, предрекает Ходасевич, будут по-иному восприняты новым читателем: «Из кого бы ни состояла будущая Россия – из чеховских героев она состоять не будет. <...> Под “упадочными” настроениями, созданными не столько самим Чеховым, сколько чеховщиной, он (новый читатель. – М.О.) найдет жизненную философию, самовозникающую из всякого эпоса, потому что эпос по природе своей всегда жизнен, хотя бы даже материал, из которого он воссоздан, всегда мертв» [Ходасевич, 1929].

Ходасевич точно подметил, что читатель чеховской поры, хотя и жив еще, но Чехова воспринимает уже по-новому, вылавливает новые смыслы, созвучные эпохе, и «грядущий, завтрашний читатель уже не то извлечет из Чехова, что извлекал вчерашний. Равнодушно (а может быть – более чем равнодушно) пройдет он мимо того, что любил в Чехове его отец, – и полюбит за то, чего отец не замечал вовсе или замечал слишком мало» [Ходасевич, 1929].

О том, как со временем меняется оптика восприятия, свидетельствует пример Юрия Соболева – литературоведа и театроведа, исследователя жизни и творчества Чехова. Соболев причислял себя к поколению тех читателей, для которых Чехов *вслед за Горьким* был истинным властителем дум. В связи с юбилейной датой Соболев опубликовал статью в «Литературной газете», в которой говорит о Чехове как писателе предгрозового времени и отделяет его от чеховщины, т. е. в его трактовке – мещанства, несовместимого с духом творчества классика: «Но то поколение, которое у Чехова училось ненависти к мещанству и вере в человека, – оно сумело сохранить в своем сознании тот подлинный, живой и истинный облик художника, который возник перед ним во весь рост в знойное лето революционного предгрозья. Это поколение в эпоху величайшей социальной революции, в дни напряженнейшего строи-

тельства нового мира, не отказывается от Чехова. Поколение, научившееся ненавидеть “чеховщину”, ибо росло в ее политической бытовой и моральной атмосфере, знает, что Чехов во всем противоположен и во всем полярен “чеховщине”» [Соболев, 1929]. «Чеховщина» в сознании нового поколения связывалась с упадком, мещанством, неверием в будущее. А в эпоху радикальных перемен неотъемлемыми чертами литературы социалистического реализма стали устремленность в будущее, оптимизм. И Ю. Соболев встал на защиту любимого писателя, отделяя его от слабых, безвольных персонажей, бездействия, т. е. всего того, что обозначало слово «чеховщина». И то, что Чехова читают и будут читать, по-новому расставляя акценты, воспринимая его творчество как критику старого общества, а его самого как предвестника грядущих перемен, осознали, как видим, за прошедшее двадцатипятилетие за рубежом, а в стране строящегося социализма с особым энтузиазмом дорисовывали недостающие черты к портрету «пророка революции».

И тем не менее ярлык «чеховщина» прирос к создателю бездействующих героев. И потому репертуарную политику меняли, прислушиваясь к зову времени, даже в том театре, на занавесе которого все же сохранялся чеховский символ – чайка. Смены репертуара, новой драматургии, покончившей с классикой и Чеховым, фигура которого олицетворяла эстетику МХТ, требовали театральные критики, о чем писали в статьях и рецензиях в 1929 г. Критики призывали не только сменить репертуар, но даже порвать с чеховской традицией, которая проглядывала в пьесах молодых драматургов, а также в постановках на сцене легендарного театра, выросшего из Чехова: «...Драматургическая система Чехова так же, как и органически связанная с ней театральная система Художественного театра, никоим образом не пригодны для выражения тематики и проблем нашей современности, для стройки нашего живого театра. Этот вопрос нужно выдвинуть с той большей остротой, что в драматургии и театре революционного десятилетия явное и скрытое влияние Чехова и Станиславского продолжает чувствоваться с очень большой силой. И речь идет не о попытках реставрировать Чехова, с упорством, но безуспешно производимых “домом Чехова”, Московским художественным театром. Гораздо существеннее то, что на живом драматургическом творчестве писателей наших дней, в том числе и ряда революционных писателей, продолжает тяготеть традиция чеховской драматургии», – так в соответствии с духом времени вел борьбу с традицией и чеховским влиянием авторитетнейший филолог, театральный критик, переводчик и драматург А. И. Пиотровский [Цит. по: Московский художественный театр в русской театральной критике, 2009, с. 298].

Сбрасывая с «корабля современности» «пережитки чеховских приемов» в драматургии молодых авторов – В. Киршона, Вс. Иванова, Ромашова, Файко, – Пиотровский призывал покончить с раздвоенностью и рефлексией, «перекочевавшей» от чеховских героев к комиссарам Бакинской коммуны. Он ратовал за преодоление традиций во имя «развертывания советской драматургии и театра». Осознавая обаяние таланта Чехова, критик решительно заявлял, что «должен быть выдвинут лозунг: против Чехова в театральной современности, против каких-либо гримировок Чехова, против какого-либо подражания ему в нашем театре и драматической литературе» [Московский художественный театр в русской театральной критике, 2009, с. 299]. Характерно, что Пиотровский не обходит и вопрос о «гримировке», т. е. о новом прочтении Чехова, созвучном революционной эпохе, о чем, каждый по-своему, писали Ходасевич и Соболев.

А вот другой известный театральный критик Э. Бескин в статье «Чехов сегодня», написанной по случаю юбилея, утверждал, что Чехов устарел еще при жизни, он «застыл на 80-х годах». «Бескрылая чеховщина» и произведения Чехова остались, по его мнению, в прошлом, а пьесы драматурга непригодны для сцены: «Чехов целиком остается в книге. Здесь он сохраняет свой аромат» [Цит. по: Московский художественный театр в русской театральной критике, 2009, с. 300]. И в других рецензиях этого времени неустанно повторяется: «Нет, не звучит для нас мхатовский Чехов!» (выделено автором. – М.О.)» [Московский художественный театр в русской театральной критике, 2009, с. 329].

В ситуации, с одной стороны, полного неприятия произведений Чехова и их постановок в театре, а с другой – желания улучшить любимого писателя, «загримировать» под «буревестника революции», довольно необычно выглядело стремление А. Афиногенова, молодого драматурга, рожденного и возвращенного революцией, бывшего пролеткультовца и рапповца, продолжать традиции Чехова и новой драмы рубежа XIX – XX вв. Один из самых ярких пропагандистов идеалов классовой пролетарской литературы, Афиногенов парадоксальным образом соединил в своей драматургии острую публицистику с поэтикой пьес Ибсена и Чехова, о чем заявлял публично. Он даже предложил заменить социалистический реализм «психологическим реализмом».

Имена Ибсена и Чехова были связаны в сознании тех, кто посещал легендарный МХТ, с преобразованием драмы и театра. На рубеже XIX – XX вв. в новой драме изменилась суть конфликта: убийства, самоубийства, кровосмешения, измены, катастрофические развязки отошли в прошлое. Архитекторы новой драмы в центр внимания выносили столкновение идей, различных точек зрения и тоску по утраченным идеалам. А героями были «не злодеи, не ангелы», а обыкновенные люди.

Афиногенову, очевидно, была близка по духу пьеса Ибсена «Враг народа» с ее мятежным, непокорным героем. Самоотверженная бесстрашная борьба героя за правду ради будущего воспламеняла первых зрителей спектакля в Московском художественном театре, где в постановках Ибсена и Чехова играли одни и те же актеры, и в персонажах Ибсена проглядывали чеховские черты.

Спектакль «Доктор Штокман» (1900) по пьесе Ибсена «Враг народа» (1882) в Московском художественном театре вызвал неожиданную реакцию аудитории. Эта постановка, в которой конфликт построен на столкновении идей, а в центре – образ главного героя, альтруиста, вступившего в борьбу со «сплоченным большинством», по словам К.С. Станиславского, режиссера и исполнителя главной роли Томаса Штокмана, обозначила новую общественно-политическую линию в театре. И хотя Станиславский играл не героя-революционера, а идеалиста в розовых очках, ученого, оторванного от реальной жизни, близорукого, доверчивого, немного смешного, чудаковатого, но убежденно защищающего и отстаивающего правду и свободомыслие, накануне первой русской революции зрители воспринимали созданный актером образ с сочувствием, как пламенного борца. Смягчив и приземлив образ Штокмана, одержимого идеей, Станиславский показал его в большей степени как чудака, и это перекликалось с персонажами пьесы «Дядя Ваня», незадолго до «Доктора Штокмана» с успехом прошедшей на сцене МХТ. Как говорит доктор Астров Войницкому, которого, как и себя, причисляет к порядочным людям, редкому меньшинству в уезде, быть чудаком – нормальное состояние

человека. Таким образом, Станиславский своим исполнением роли Штокмана, соединив «ибсенизм» с «чеховщиной», боевой свободолобивый дух скандинавского героя с некоторой российской мягкотелостью, характерным разрывом между высокими идеями и способностью их осуществить, приблизил ибсеновского доктора-правдолюбца к российской аудитории.

В первые десятилетия после Октябрьской революции пьесы Ибсена и Чехова стали сходить со сцены, они уже воспринимались как часть буржуазной культуры, с которой велась борьба, направляемая директивами партии и государства. Благодаря новой доктрине пролетарской культуры развитию драматургии и театра придавалось очень большое значение, так как это искусство могло стать идеологическим рупором для широкого круга масс. На заводах и фабриках создавались самодеятельные театральные коллективы и объединения начинающих драматургов, устраивались диспуты и обсуждения театральных постановок и пьес, на которые приглашались авторы, известные писатели выступали с лекциями.

А. Афиногенов – драматург нового поколения, он выступал с лекциями, участвовал в диспутах, разъяснял идейное значение своих пьес, а также публично отстаивал свою позицию, в каком направлении должно развиваться искусство. Афиногенов, в отличие от тех, кто ратовал за то, чтобы покончить со старым искусством, за безусловное подчинение искусства идеологии (Вс. Вишневский, Н. Погодин), призывал учиться у классиков. В то время рапповцы (к которым принадлежал и Афиногенов) отстаивали реализм и углубленный психологизм, выдвигали лозунг «за живого человека в литературе». Психологизм ассоциировался у рапповцев с реализмом, достижением всей полноты показа внутренней жизни человека [РАПП и «Перевал»...].

В статье «Некоторые параллели. О проблемах современной драматургии», опубликованной в 1929 г., Александр Афиногенов переходит в прямую атаку, отстаивая принципы изображения психологически сложных, неоднозначных характеров, которые имеют более сильное воздействие на зрителя, чем плакатная декларация идей на сцене: «Многие драматурги, наоборот, предполагают, что достаточно к словам о хорошей идее подвесить требуемое количество лиц, эти слова произносящих, как идея тотчас же станет достоянием зрительских масс. О том, что человек представляет собой единство борющихся противоположностей, о том, что лишь та идея эмоционально воспринимается, которая проводится через психику действующего лица, а не только через его рот, о том, что вывести сто рабочих на сцену еще не значит показать заводской коллектив, – об этих и многих [других] “мелочах” забывают» [Афиногенов, 1977, с. 477].

Обвиняя современных драматургов в недолговечности созданных ими агитационных пьес, Афиногенов апеллирует к Чехову как писателю вечному: «Когда-то Чехов думал, что его будут читать семь лет; современные драматурги не рассчитывают даже на три сезона» [Афиногенов, 1977, с. 477]. Считая себя продолжателем чеховской психологической традиции в драматургии, Александр Афиногенов вместе с тем понимает, что новая революционная действительность не укладывается в стилистику и меланхолический ритм чеховской драматургии: «Можно ли бурную нашу жизнь, половодье ее темпов уложить в рамки чеховской лирики? Разумеется, нет. Но каким тогда должен быть ритм спектакля и как сочетать с ним скульптурную лепку образа?» [Афиногенов, 1977, с. 475]. На этот вопрос у драматурга нет готового ответа, он ищет его вместе с актерами на репетиции спектакля «Чудак».

В 1929 г. во МХАТе 2-м была поставлена пьеса «Чудак» – одна из первых советских пьес, посвященных передовикам социалистического строительства и борьбе с бюрократизмом, карьеризмом и антисемитизмом в новых условиях жизни. Затронутые драматургом темы, суть конфликта, само название пьесы, характеризующее беспартийного героя-мечтателя, убежденного энтузиаста, для которого общественные интересы превыше всего, изображенного автором с лиризмом и явной симпатией, – это знаменовало настоящий прорыв, преодоление рамок шаблонных произведений с политической установкой, с «выпрямленным» героем, с «иллюстративностью пролеткультовской поэтики» [Афанасьев, 1993, с. 355].

Неоднозначная трактовка содержания произведения Афиногенова, который, по его словам, писал «пьесу о простом человеческом чувстве» [Цит. по: Афанасьев, 1993, с. 356], привела к тому, что сначала пьеса была запрещена к постановке в бывшем Александринском театре в Ленинграде, но с успехом шла во МХАТе 2-м. И тут, естественно, возникает вопрос, насколько идеологически выдержана пьеса Афиногенова. Литературный и театральный критик, член Главного репертуарного комитета Р. В. Пикель отвечает на него без колебаний. Он уверен, что художественно совершенное произведение без идеологического нажима, дающее возможность читателю самостоятельно размышлять, вкупе с эмоционально воплощенными на сцене образами имеет гораздо более сильное воспитательное и идеологическое воздействие на зрителя: «Возможно ли, если оперировать исключительно текстом пьесы, утверждать, что в ней беспартийная интеллигенция противопоставляется партийному руководству? Да, такой вывод возможен. Автор отошел от шаблонных приемов, используемых во многих наших пьесах, где судьбы героев определялись или решением ячейки, или вмешательством контрольных и судебных органов. Он оргвыводов в пьесе не делает. Поставленные проблемы, и не только поставленные, но и разрешаемые в абсолютно правильном политическом направлении, должны додумываться зрителем после спектакля. В этом – громадное идеологическое и художественное значение “Чудака”. Пьеса *организует сознание зрителя*, то есть выполняет ту социальную функцию, которую мы должны требовать от всякого художественного произведения и, увы, которую немногие из них выполняют у нас в театре» [Пикель, 1930, с. 5]. Как видим, критик одобрительно подчеркивает в пьесе молодого драматурга чеховскую традицию – не давать готовых ответов на поставленные сложными жизненными ситуациями вопросы.

Несмотря на то что пьеса имела огромный успех у обычных зрителей (после премьеры в конце пьесы занавес поднимался свыше 30 раз) и высшего партийного руководства, были и другие мнения критиков, которые обратили внимание на недопустимое с идеологической точки зрения противоречие в пьесе. Так, С. Цимбал упрекал Афиногенова в том, что в его пьесе нет ни одного положительного героя-партийца, а беспартийный сражается за революционную идею и предстает в образе мученика [Цимбал, 1930]. Существенные упреки касались и «излишнего» психологизма в изображении героев, а также влияния классической традиции. Тот же С. Цимбал обвинял Афиногенова в том, что драматург возрождает на подмостках МХАТа «психологическую путаницу чеховских и андреевских героев». Критик почувствовал в пьесе «что-то недосказанное по-чеховски и по-мхатовски». Причину неопределенности идеологической позиции драматурга рецензент усматривал в так называемой чеховщине, которую он гневно клеймил: «Всякое протаскивание на советские

подмостки принципов “чеховской драмы” (а в пьесе Афиногенова это протаскивание налицо!) приводит к тому, что новые, живые и острые проблемы превращаются в безысходную трагедийность. Усваивая готовый метод, драматург усваивает и ту философию, которая подготовила и определила этот метод» [Щимбал, 1930, с. 7].

Чеховское влияние заметили и другие оппоненты, противники классической традиции, психологизма, лиризма на современной сцене. Констатируя несомненное влияние Чехова, критик Уриэль находил его в обрисовке характеров. Так, конторщик Рыгачев, по его мнению, это своеобразный Епиходов, а «трогательно показанная любовь Волгина к своей собаке усугубляет индивидуально лирическую настроенность пьесы» [Уриэль, 1929].

Действительно, чеховский пульс ощутим в пьесе «Чудак», да Афиногенов и не скрывает этого, делая разные отсылки к любимому драматургу. Например, его главный мечтательный герой Борис Волгин прямо заявляет: «Наши отцы мечтали через двести лет увидеть небо в алмазах, а мы через двести пятилетки преобразим нашу землю лучше всякого алмазного неба. Жить сейчас дьявольски жутко и интересно» [Афиногенов, 1977, с. 171]. Есть и более тонкие, скрытые отсылки к Чехову, к его поэтике, которые не заметили критики. Например, Афиногенов вслед за Чеховым использует разорванный диалог, подрывает его трагический накал какими-либо репликами невольно, цитированием не к месту. Приведем пример, когда в диалог между персонажами вмешивается третье действующее лицо, цитируя стихотворение Лермонтова «Сон»:

*«Игорь. Юля, скажи, что пошутила, Юленька!*

*Юля. Ты не шутил, когда брал заявление обратно?*

*Игорь. Заявление не нужно Борису. Ведь он уходит отсюда.*

*Юля. Все равно. Это низко.*

*Рыгачев. Сон. (Внезапно прочувствованно и сильно.)*

*В полдневный жар в долине Дагестана*

*С свинцом в груди лежал недвижим я;*

*Глубокая еще дымилась рана,*

*По капле кровь сочилась моя.*

*Игорь. Подумай о будущем, Юля. Это будет твой первый ребенок, первый – и ты хочешь уничтожить его, чтоб рыть торф на гнилом болоте или поливать хлопок. Ты еще не видела жизни, не радовалась ей по-настоящему»* [Афиногенов, 1977, с. 180].

Показательно, что критики обнаружили не только чеховское, но также и ибсеновское влияние на драму Афиногенова. Отмечая прекрасную игру актеров, которые «отображают наши недостатки», а также то, что пьеса «согрета энтузиазмом, верой в неиссякаемый источник творчества человека», рецензент А. Сольц вместе с тем указывает на «не наше» влияние на революционного драматурга: «Жаль только, что написана эта пьеса не по-нашенски, что автор для выражения этой правды скопировал старые образцы. У него острый глаз на наши недостатки, он хорошо подмечает и в надлежащем виде их преподносит. Но творчество, энтузиазм, энергию и красоту, пусть с кое-какими дефектами, он предоставляет в удел прошлого. Герою пьесы является чудак, мечтатель, настоящий действительный чудак, беспомощный, несуразный и жалкий интеллигент, к нему примыкают такие же чудачки. <...> Нашу жизнь творит не строитель Сольнес, не чудак, не энтузиаст, не мечтатель, не старый, столь знакомый нам герой былого времени, которого так художественно пока-

зывает нам артист-художник Качалов, а подлинный герой нашего времени, и имя ему рабочий коллектив, который не чудачит, а творит чудеса» [Сольц, 1929]. Патриотически противопоставляя «наше» искусство «ненашему», А. Сольц завершает свою рецензию оптимистически пафосно, снова упоминая ибсеновского героя: «О наших Сольнесах будут еще живописать, но это-то дело следующих пятилеток» [Сольц, 1929].

Конечно, рецензент установил связь пьесы Афиногенова с ибсеновской традицией. И это неоспоримо, тем более что сам автор «Чудака» указывает на драму Ибсена, правда, другую, герой которой вступает в неравный бой со «сплоченным большинством» во имя идеи. В Сольнесе, как и в Штокмане, силен дух, убежденность в идее. В статье «Некоторые параллели. О проблемах современной драматургии» Афиногенов намекает на параллели своей пьесы с «Врагом народа»: «В маленьком городке жил маленький доктор. Затеял он небольшое дело – разоблачить администрацию местных минеральных вод; не такими ли разоблачениями пестрят ежедневно наши газеты? Администрация, как часто бывает, уволила доктора и его сторонников. Заварилась история, очень схожая с преследованиями смелого рабкора, а из истории выросла пьеса – “Враг народа”, вошедшая в мировую литературу, и созданный новый тип человека – доктора Штокмана. Маленькая история выросла в громадную тему» [Афиногенов, 1977, с. 475]. В этом высказывании видится и широкое обобщение, которое, очевидно, Афиногенов делает и в своей пьесе.

Несомненно, Афиногенов в пьесе «Чудак», действие которой происходит в маленьком захолустном городке, опирается на конфликт пьесы Ибсена, и он смело противопоставил своего правдоискателя, человека, окрыленного идеями строительства новой жизни, «сплоченному большинству» партийцев и карьеристов, антисемитов, затравивших Симу Мармер. Интересно, что строителей будущего драматург видит такими же чудаками, как и главный герой Борис Волгин. Хотя Борис покидает город, на смену бывшему директору фабрики приходит новый – такой же чудак и мечтатель, как и Волгин. О нем прежний директор говорит так: «...Новый директор – из молодых, тоже вроде тебя, чудак, хочет на болоте создать комбинат и выдвигать бутылки, бочки, газовые трубы и даже дома раскладные и все из бумаги» [Афиногенов, 1977, с. 182].

Александр Афиногенов действительно, как заметил рецензент А. Сольц, новые слова вкладывает в старые уста, соединяя острую публицистику текущего момента с художественной формой своих великих предшественников. Драматург, как и Станиславский, трактует героев, подобных Штокману и Сольнесу, как чудаков, близких героям Чехова. Так Афиногенов соединил «ибсенизм» с «чеховщиной». Следует отметить, что сегодня пьесы и личность драматурга производят двойственное впечатление. Нельзя не поражаться противоречию между смелыми и даже дерзкими высказываниями героев его пьес «Чудак», «Страх» и «Ложь» и образом самого автора, правоверного, стопроцентно социалистического литератора, любимца высшей власти. Случайность или закономерность, что в период массового отречения от Чехова и «чеховщины» Афиногенов взял открытый курс на продолжение классической традиции и объявил себя последователем Чехова в драматургии. Несомненно, заслуга Афиногенова в том, что он если и не открывал новые драматургические приемы, то сохранял и поддерживал традиции психологического театра, выросшего на пьесах Чехова.

## Заключение

Проведенный анализ литературной и театральной критики, приуроченной к двадцатипятилетию со дня смерти А. П. Чехова, а также статей, дневниковых записей и пьесы Александра Афиногенова «Чудак» и рецензий на постановку пьесы во МХАТе 2-м показывает, что, с одной стороны, со всей очевидностью в драматургии и театре обозначилась тенденция отторжения от классической традиции и от влияния Чехова, которое продолжало сказываться на произведениях молодых авторов. С другой стороны, творчество Чехова подверстывалось под запросы и идеологию текущего дня, выравнивалось в соответствии с принципами социалистического реализма. В этом контексте показателен парадокс истового приверженца и пропагандиста пролетарской литературы Александра Афиногенова, который к началу 1930-х гг. открыто выступил как продолжатель традиций Чехова и новой драмы.

## Список источников

- Афанасьев Н. Я. и Он. Александр Афиногенов // Парадокс о драме. М.: Наука, 1993. С. 346–376.
- Афиногенов А. Н. Избранное : в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. 573 с.
- Московский художественный театр в русской театральной критике. 1919–1943. М.: Музей МХАТ, 2009. Ч. I. 440 с.
- Пикель Р.В. Предисловие // Афиногенов А. Чудак. М.: Теокинопечат, 1930. С. 3–9.
- РАПП и «Перевал»: полемика десятилетия. URL: <https://studopedia.org/lfnf> (дата обращения 12.11.2023).
- Соболев Ю. В. Вступительная статья // А.П. Чехов. 25 лет со дня смерти. 1904–1929. М.; Л.: ГИЗ, 1929. 8 с. URL: <https://www.litfund.ru/auction/20/292/> (дата обращения 12.11.2023).
- Сольц А. А. Новые слова в старых устах // Правда. 1929. 1 дек.
- Уриэль (Литовский О.С.). «Чудак» (Спектакль второго Московского художественного театра) // Рабочий и искусство. 1929. № 3. 23 нояб.
- Ходасевич В. Ф. О Чехове // Возрождение. 1929. URL: [http://dugward.ru/library/chehov/hodasevich\\_o\\_chehove.html](http://dugward.ru/library/chehov/hodasevich_o_chehove.html) (дата обращения 12.11.2023).
- Цимбал С. Заметки о «Чудаке» // Рабочий и театр. 1930. № 16. С. 7.

## References

- Afanasyev N. (1993). I and He. Alexander Afinogenov. *Paradox of Drama*. Moscow, Science, pp. 346-376. (In Russian).
- Afinogenov A. N. (1977). *Selected works*: in 2 vols. Moscow, Art, vol. 1, 573 p. (In Russian).
- Khodasevich V.F. (1929). On Chekhov. *Renaissance*. Available at: [http://dugward.ru/library/chehov/hodasevich\\_o\\_chehove.html](http://dugward.ru/library/chehov/hodasevich_o_chehove.html) (accessed 12.11.2023). (In Russian).
- Moscow Art Theatre in Russian Theatre Criticism* (2009). 1919-1943. Moscow, Museum of MAT, part 1, 440 p. (In Russian).
- Pikel R.V. (1930). Preface. Afinogenov A. *The Weirdo*. Moscow, Theocinemaprinting, pp. 3-9. (In Russian).
- Sobolev Yu.V. (1929). Introductory article. *A.P. Chekhov. 25 years since his death. 1904-1929*. Moscow, Leningrad, GIZ, 8 p. Available at: <https://www.litfund.ru/auction/20/292/> (accessed 12.11.2023). (In Russian).
- Solts A.A. (1929). New words in old mouth. *Truth*, December 1. (In Russian).
- The Russian Proletarian Writers' Association and "Passage": controversy of the decade*. Available at: <https://studopedia.org/lfnf> (accessed 12.11.2023). (In Russian).
- Tsymbal S. (1930). Notes on "The Weirdo". *Worker and Theatre*, no. 16, p. 7. (In Russian).

Uriel (Litovsky O.S.) (1929). "The Weirdo" (the performance of the second Moscow Art Theatre). *A Worker and Art*, no. 3, November 23.

#### Сведения об авторе

**Одесская Маргарита Моисеевна** – доктор филол. наук, доцент, профессор кафедры русского языка, Институт филологии и истории, ORCID: 0000-0002-1042-091X, mar-1432998@yandex.ru

#### Information about the Author

**Margarita M. Odesskaya** – Ph.D. in Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the Russian Language, Institute of Philology and History, ORCID: 0000-0002-1042-091X, mar-1432998@yandex.ru

*Статья поступила в редакцию 16.11.2023; одобрена после рецензирования 18.01.2024; принята к публикации 18.01.2024.*

*The article was submitted 16.11.2023; approved after reviewing 18.01.2024; accepted for publication 18.01.2024.*