

ЗАМЕТКИ О ДРАМАТУРГИИ  
А. АФИНОГЕНОВА  
И ЕЕ КРИТИКАХ

# ПОЭЗИЯ ЧУВСТВА И СТРАСТНОСТЬ МЫСЛИ

В истекшем сезоне Московский театр транспорта поставил пьесу А. Афиногенова «Мать своих детей». Пьеса эта никогда не входила в «бюджет лучших» — не включалась в сборники, не всегда упоминалась в критических статьях. Многим, очевидно, казалось: раз пьесу не ставят, замалчивают, значит, она того и заслуживает.

Спектакль Театра транспорта посрамил скептиков. Оказалось, что пьеса по-хорошему поучительна, по-настоящему современна. Хотя и написана 15 лет назад.

У Афиногенова есть и другие пьесы, достойные внимания театров (в том числе более сильные, нежели «Мать своих детей»), и не пора ли нам, отказавшимся от «традиций» худых сборников, отдававших должное «Машеньке» и «Далекому», по перечеркивавших «Страх» и «Чудака», взглянуть на Афиногенова «свежими нынешними глазами», спокойно и объективно разобраться в ворохе критических оценок, сдерживающих внимание театров и издательства к драматургии Афиногенова.

\* \* \*

Афиногенов много ошибался. Но критиковали его еще больше — и за ошибки, предопределенные ложностью исходных позиций, и за ошибки на путях смелых творческих исканий.

Афиногенов времен Пролеткульта неверно понимал задачи и характер революционного искусства. Демократизм у пролеткультовцев оборачивался агитационным примитивом, народ представлял в их произведениях в виде безликой массы, а театральное новаторство сводилось к внешним сценическим эффектам. Это было не более как пролеткультовское переиздание вывертов и примитивов формализма — захудалое эпигонство под видом архивноваторства.

Позднее Афиногенов сам признавал, что теория и практика Пролеткульта душили творческую мысль, обезличивали драматурга и актера. Опыт жизни, любовь к борцам революций, незаурядный художественный талант, обострявший чувство жизненной правды, — все в Афиногенове бунтовало против этого искусства, мертвого на корню. Увлеченный поначалу левяцкой новью пролеткультовских манифестов, он постепенно начал понимать, что ему с Пролеткультом не по пути, что крикливая имитация творческих исканий не может ничего дать ни революции, ни искусству. Уже в «Волчьей тропе» обозначается разрыв Афиногенова с теориями и догмами Пролеткульта. Характер, внутренняя жизнь образа — сюда направил свое внимание молодой драматург.

В его творчестве произошли существенные и многообещающие перемены. Однако критика афиногеновских ошибок как бы осталась прежней. Так, повторяя многое из того, что писалось о произведениях Афиногенова раньше, А. Богуславский в своей книге «А. Н. Афиногенов» утверждает, что будто бы в творчестве Афиногенова на смену пролеткультовским заблуждениям пришли заблуждения рапповские, и от которых драматург освободился (да и то не совсем!) только в «Далеком» и «Машеньке». Что же касается знаменитых афиногеновских пьес «Чудака» и «Страх», то они, по мнению А. Богуславского, больше чем наполовину состояли из ошибок и провалов, вызванных влиянием ложных теорий.

Все это дается в книге об Афиногенове (и в ряде других работ о нем) как нечто бесспорное. Но так ли уж все бесспорно в этой концепции творчества Афиногенова?

От того, что хорошая идея когда-то стала частью дурной теории, она вовсе не перестает быть хорошей идеей. Ведь, скажем, то же требование раскрытия «внутренних пружинок» поведения людей не может быть обесценено тем, что оно пропагандировалось Афиногеновым в рапповские годы, — без реализации этого требования не может существовать реалистическая драма. А «живой человек»? Теория «живого человека» в рапповском изложении навсего догматична и в существе своем противоречила своему названию. Но можно ли на этом основании стыдливо прятаться от самого понятия «живой человек» в искусстве?

Беда значительной части критики конца двадцатых — начала тридцатых годов состояла в том, что увлеченные спорами — часто групповыми и сектантскими — вокруг различных теорий и дефиниций, они и произведения искусства рассматривали только через призму этих теорий и формул. В одной пьесе видели «психологический реализм», который почему-то всегда связывался с идеалистической эстетикой, хотя разные писатели вкладывали в него разное содержание, в другой — воплощенные рапповского «диалектико-материалистического творческого метода», в третьей — приложение к теории «живого человека»... При этом очень часто критика не замечала, что правда жизни, заключенная в истинно художественных произведениях, всегда оказывалась шире, богаче схем и теорий, проповедуемых их авторами.

Законно желание исследователя, изучающего произведения советской драматургии прошлых лет и десятилетий, опереться на современную этим произведениям критику. Но эрудиция в данном случае может оказаться бесплодной, если она не дополнена критическим, творческим подходом к критическому наследию. Когда современный исследователь использует труды критики прошлых лет комбинативно, он повторяет не только ее завоевания, но и ее слабости и ошибки; когда-то вынесенные критические вердикты сковывают его мысль, удерживают от того, чтобы прочесть разбираемое произведение творчески, по-современному. А между тем перед ним не только самые произведения и критические работы о них, но и опыт времени, вершившего свой суд над этими произведениями, перед ним — развернутая на десятилетия и поэтому ясная в своем развитии судьба их героев, перед ним, наконец, достижения современной критической мысли. Есть над чем подумать!

\* \* \*

Когда афиногеновский «Чудака» был поставлен впервые, рецензент «Известий», к примеру, писал о Волгине: «Получается интересная фигура демократического разночинца, находящего дорогу в лагерь рабочего класса».

Как мы видим, Волгин был поставлен критикой в ряд образов, уже освоенных драматургией, а между тем он ушел далеко вперед, выступая вместе с передовыми рабочими — пусть тогда это были еще одиночки — зачинателем движения энтузиастов в промышленности.

Видится массовое ударничество, потом — стахановское движение. Перед их могуществом и размахом наивными покажутся начинания и терзания «чудака» с Загряжской фабрики, но эти начинания имеют свое будущее, и оно раскрыто теперь самой историей советского общества. Современная «Чудака» критика могла и не оценить всего значения волгинских поисков. Нынешней же критике это значение открыто самой жизнью. И тем не менее А. Богуславский связывает появление пьесы «Чудака» только с тем, что в конце 20-х годов обострился интерес «к теме интеллигенции и ее отношения к революции и социалистическому строительству».

Афиногенов любил давать свою мысль в заостренных, в коллизиях и ситуациях, до предела обнажающих ее существо, — он мыслит драматургически. И это касалось не только выбора ситуаций, но и драматургического развития тех идейных схваток и дискуссий, которые включались в сюжет пьесы.

В пьесах, посвященных судьбе представителей старой интеллигенции, в качестве центрального героя часто выступал персонаж, уже готовый «перестроиться» и ждущий только небольшого толчка... В «Страхе» показан Бородин — ученый, прочно укоренившийся в своих ложных убеждениях. Он вовлечен в классовую борьбу на стороне врагов рабочего класса. И только поняв, как далеко ушел он от народа, как подлы люди, подталкивавшие его, как гнусны их цели, Бородин переходит на позиции тех, с кем ранее сражался, на позиции людей советской науки. Индивидуальные качества Бородина — последовательность, страстность, открытость натуры — помогают драматургу глубже раскрыть сущность представляемой им «социальной силы», острее показать его драму, его победу над собственными заблуждениями.

«Страх» написан в 1930 году, когда еще только намечался поворот наиболее квалифицированной интеллигенции к стороне советской власти. Как и в «Чудаке», драматург не ждал, когда этот поворот произойдет, когда об этом все скажут и нужно будет драматургически продемонстрировать общеизвестное. Такое ожидание противоречило бы всем идейно-творческим принципам Афиногенова. Да и не мог он ждать, — ведь он не только наблюдал противоречия, разрешавшиеся в жизни, но и активно участвовал в их разрешении. Надо ли говорить, как плодотворен для драматургии такой метод работы писателя!

Новое в «Страхе» связано и с тем, что Афиногенов создает образы ученых новой формации, советских ученых, выходцев из трудовой молодежи. Правда, люди, противоборствующие Бородину, написаны в пьесе не так сильно, как сам Бородин. Елена Макарова оказалась фигурой бледной, во многом схематичной. Более удачен Кимбаев. До издлинной страстности в борьбе против Бородина поднимается лишь старая большевичка Клара, — ее знаменитый монолог в конце третьего действия перекрывает по яркости все, что говорил Бородин, как бы ни отставал он свои заблуждения. Этот монолог — вдохновенная публицистика, ставшая драматической поэзией, высокий взлет души, открывающий характер большого человека...

«Страх» явился крупным событием в нашей драматургии и театре. Однако и эта пьеса часто обсуждалась в критике как произведение, якобы навсего «рапповское», лишь иллюстрирующее пороки теории «психологического реализма».

Ставя вопрос о необходимости пересмотреть некоторые устоявшиеся оценки пьес Афиногенова, я отнюдь не собираюсь ослаблять всякую их критику. Конечно, ложные теоретические увлечения не могли пройти бесследно для драматургии Афиногенова. Но нельзя преувеличивать место и влияние этих увлечений в афиногеновском творчестве. Нельзя любую слабость этих произведений выводить из ложных теорий, — многие из них являлись как бы обратной стороной того плодотворного метода, каким росл Афиногенов свои драматургические заделы.

Когда в «Далеком» Афиногенов, верный своему принципу показывать острее ситуации, наиболее полно обнажающие мысль пьесы, переносил действие на далекий, захолустный разезд, это помогало ему подчеркнуть идею трудового единства советских людей, ярче выразить мысль о том, что идея советского патриотизма, социалистического отношения к труду проникли в самую толщу масс. Но с целью наиболее острого противопоставления двух философий драматург в этом же произведении делает героя пьесы Малько человеком, обреченным на смерть, а в противники ему дает бывшего сектанта, причем характер Малько «очищает» почти от всего, что не относится напрямую к идее образа. А это уже воспринимается как известная искусственность, заострение приобретает черты умозрительности.

Критика, которая мало считает с тем, что объективно сказалось в произведении, а больше занимается теориями автора и всюду ищет отражения этих теорий, очень часто становится на путь проработки, обрашенной в прошлое. Такая критика мало считает с творческой индивидуальностью художника, пренебрегает тем фактом, что одинаковые теории могут исповедовать раз-

ные писатели, но если они настоящие художники, они не могут одинаково писать.

Афиногенова часто корили за психологизм, за лиричность драматургического письма, за увлечение «дискуссиями», в которых сталкиваемые в пьесе идеи даются в обнажении. Допускавшийся драматургом «излишество» на любом из этих направлений характеризовались как безусловные ошибки, — между тем как часто они были всего лишь инструментами исканий. Даже афиногеновское издержание и умение воспроизводить сложные душевные движения, тонкие перемены чувств — эта драгоценная особенность его дарования, позволявшая ему подняться до проницательной поэзии «Машеньки», подчас характеризовалась как ограниченность таланта и даже как черта эпигонства. А на самом деле она была одним из проявлений его творческой индивидуальности. Недаром Афиногенов так пристально вчитывался в чеховские пьесы, изучал секреты их обаяния. Но чеховские ноты не ограничивают музыку афиногеновской драматургии. Для героев Чехова характерны мягкость, душевная тонкость и изящество; они бескомпромиссны в своих нравственных принципах, в своем благородстве, но уделом их остается лишь тоска по лучшей жизни и мечтательность. Поэтому они обычно стремятся быть подальше от людей, по духу враждебных им. Поэтому ведут себя противники в пьесах Горького. Герои горьковской драматургии почти всегда ходят в атаку, достигают вражеских траншей, и борьба — даже если это только философский спор — приобретает беспощадность рукопашной схватки — с выстрелами в упор, с ударами ножом и прикладом. Афиногенов учился и у Чехова, и у Горького. Лиричность в его драматургии сочетается с публичностью острой страстностью, с дискуссионной остротой в драматургической разработке идей. Творческая учеба у классиков способствовала развитию самобытного таланта драматурга.

\* \* \*

Яркая индивидуальность художника не только многое дает ему, но в чем-то и ограничивает его. Не всякая художническая задача бывает под силу любому таланту. Очевидно, есть определенная закономерность в том, что Афиногенов потерпел поражение в работе над трилогией о революции и Ленине и не в полную силу своего таланта проявил себя в таких пьесах, как «Салют, Испания!» и «Накануне».

Стоит вспомнить в этой связи о споре Афиногенова с Вишневским и Погодиным по поводу принципов и стиля советской драмы. Их спор не был случайным эпизодом литературной жизни. Столкнувшись в этом споре писатели выступали представителями разных творческих течений в советской драматургии. Не стоило сказать, что каждый из них был по-своему прав в этом споре. Правы были Вишневский и Погодин, отстаивая принципы драмы широкого жизненного охвата, многоплановой и многофигурной, остротой на сюжетной основе социальных коллизий. Но по-своему прав был и Афиногенов, защищавший «драму с потолком», решающую свои идейные задачи через углубленный психологизм в образе характеров, через изображение конфликтов и человеческих отношений, возникающих подчас в узком кругу людей, в семье, а не на широких просторах истории.

Неправота спорящих начиналась тогда, когда они возводили свои творческие принципы в некую обязательную всеобщность. Но это были не более как крайности, без которых редко обходится горячий спор. В целом же их дискуссия была плодотворной для советской драматургии. Она помогала уяснению того, что наша драматургия не только может, но и должна идти к своей общей цели разными творческими путями, бережно охраняя и культивируя художнически индивидуальности в рамках единого метода социалистического реализма.

Было бы нелепо требовать от Афиногенова, чтобы он в своих исканиях не уходил на дороги, отвечающие от основного избранного им пути. Искать надо было и там, хотя бы для того, чтобы главный путь стал яснее. Но не стоит обвинять Афиногенова и, скажем, за то, что он не создал ни одной народно-героической драмы, восходящей к традициям «Любови Яровой». Ведь не будем же мы упрекать того же Вишневского в том, что его драматургия не имеет таких исполненных поэзии, лирической тонкости и психологической углубленности произведений, как «Машенька»!

Сберечь и развить творческое своеобразие художника — это задача и самого художника и критики, анализирующей его произведения. Вот о чем нам всем следовало бы подумать, когда мы обращаемся к наследию советской драматургии, чтобы из опыта прошлого извлечь уроки, поучительные для современной драматургической молодежи.

\* \* \*

В сценическом освоении богатств советской драматургии все еще существует какая-то странная, ограничивающая репертуар инерция. Театры ставят только те пьесы, которые попали в обиход. За их сравнительно узким кругом остаются десятки интереснейших произведений, способных многое дать театру и зрителю.

В отношении классики такой инерции нет. Руководители театров воспринимали все классическое наследие как свое большое хозяйство, и каждый из них выбирает пьесы по силам, возможностям и творческим склонностям своего театра.

Эту инерцию следует ликвидировать и в отношении советской драматургии! Пусть рядом с современными, только что написанными пьесами в репертуар войдут не единицы, а десятки пьес советских драматургов, написанных в прошлые годы. Там есть что выбирать!

Помочь этому могло бы внимательное и заботливое собирание творчества крупнейших советских драматургов. В частности, возвращаясь к Афиногенову, нельзя мириться с тем, что афиногеновская драматургия представлена в новейших сборниках крайне обедненно, а иногда пьесы его вообще забыты.

Не разбрасываться накопленным, а хозяйски беречь его, изучать, использовать — обогащение этой задачи поможет и развитию современной драматургии. Она может расти, только уверенно опираясь на опыт, накопленный ею в творческих исканиях.

А. КАРАГАНОВ.