

Ш 33

А-944-1.

115075

Р. Вермиленов

ЦЕНА 1 РУБ. 50 КОП.

36-835



V.N. Karazin Kharkiv National University



01006485

2

4

8

1900-1901

11.11.1900

1900-1901

11.11.1900

1900-1901

1900-1901

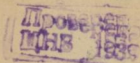
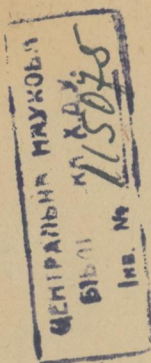
1900-1901

79
А-944-0
ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР РУССКОЙ ДРАМЫ

А. АФИНОГЕНОВ

СБОРНИК СТАТЕЙ
А. АФИНОГЕНОВА,
А. БАРТОШЕВИЧА,
НИК. ПЕТРОВА

К ПРЕМЬЕРЕ СПЕКТАКЛЯ
„ДАЛЕКОЕ“



ХАРЬКОВ

22 ФЕВРАЛЯ 1936 ГОДА

58

Бібліографічний опис
цього видання вищено в
„Літописі україн. Друку”,
„Карт-овому репертуарі”
та інших покажчиках
українськ. Книжк. Палати

Ответ. редактор — Я. Б. ТЕАТРАЛОВ.
Литредактор — Н. ЮРЬЕВ.
Техредактор — И. И. ШОСТЕНКО.

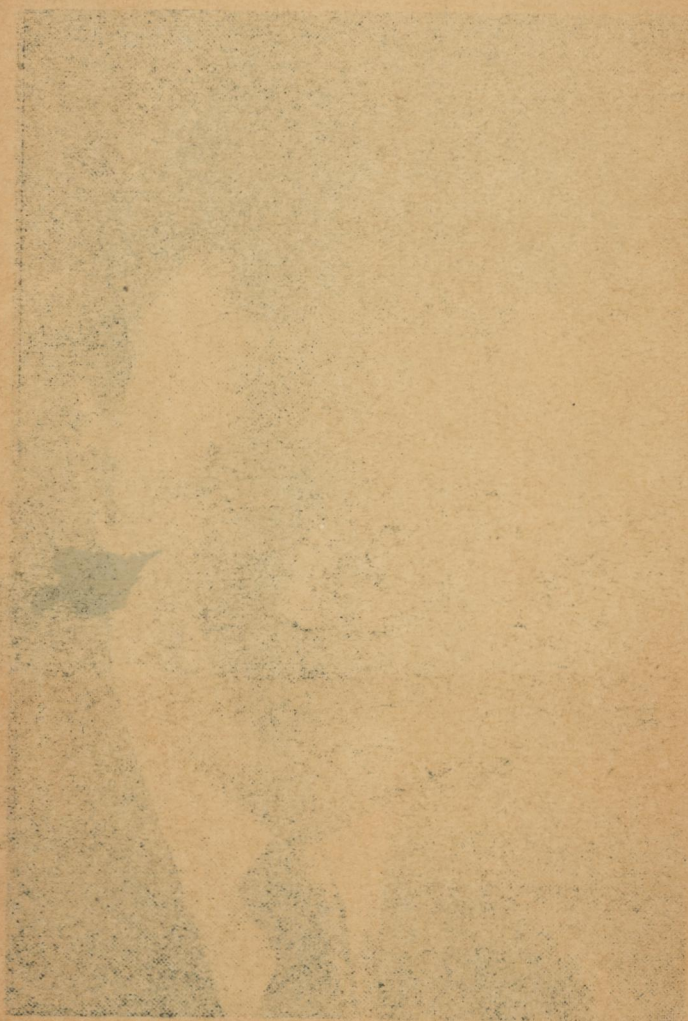
НКМП — УСРР. Укрполіграфканцпромтрест. 8-а Респ. полігр. ф-ка
Харків, Червоні ряди 8-10.

Харобллит. № 140.

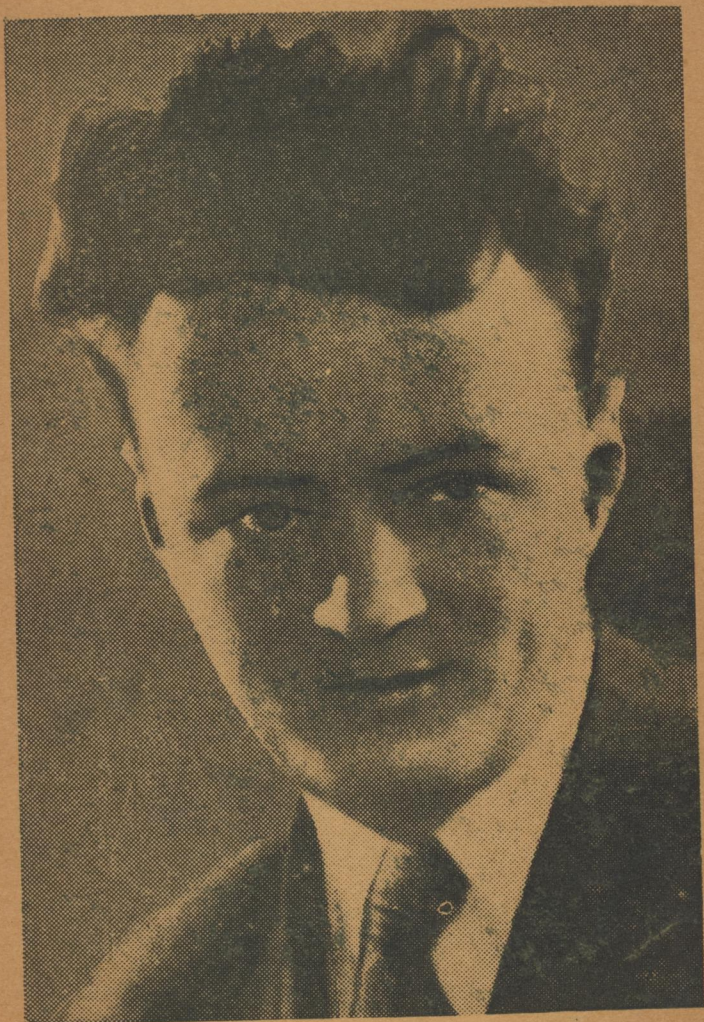
Зак. № 253

Тир. 4.100

92



THE UNIVERSITY OF CHICAGO



А. АФИНОГЕНОВ

ПУТИ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Пьесы я начал писать случайно и несерьезно. В первые годы Октябрьской революции, мальчишкой, писал стихи, сам набирал и печатал их в сотне — другой экземпляров. Тогда же стал увлекаться театром. Жил я в маленьком уездном городке Рязанской губернии и не пропускал ни одного представления местной городской труппы, а впоследствии даже от имени Наробраза давал этим представлениям политическое вступление.

В двадцать третьем году, уже будучи студентом Института журналистики в Москве, и совсем забросив стихи, готовился я стать профессором политической экономии, для чего упорно занимался с профессором института, который прочил меня в свои ассистенты. В этом же двадцать третьем году написал случайно и быстро по предложению Пролеткульта пьесу „Роберт Тим“ о разрушителях машин в Англии восемнадцатого века. Пьесу написал в десять дней, что ли, а через пять дней после того, как я ее отнес, мне сообщили, что пьеса понравилась и принята к изданию. Тогда я еще быстрее написал две следующие пьесы, все из иностранной жизни, теперь уже не помню какие. Их также приняли. Окрыленный успехом я написал комедию „Товарищ Янцин“ из советской жизни. Комедию не приняли. Я огорчился, обиделся и перестал писать.

Окончив Институт журналистики и уехав из Москвы на газетную работу в Ярославль, в двадцать пятом году я получил предложение от того же Пролеткульта инсценировать рассказ Джека Лондона „По ту сторону щели“.

Забыв прежние обиды, написал пьесу, сильно изменив фабулу рассказа, приблизив весь рассказ к нашим дням, введя новые персонажи. Пьеса была принята и поставлена московским Пролеткультом и прошла с большим для того

времени успехом. Это была первая моя пьеса, которую я видел на сцене.

После нее, став присяжным драматургом Пролеткульта, я написал и поставил пьесу о борьбе германских рабочих за единый фронт, под названием „На переломе“, а затем переехав в Москву, на работу в Пролеткульт, написал пьесу из студенческой жизни „Гляди в оба“, по теме и времени совпадавшую с пьесой Киришона „Константин Терехин“.

„Гляди в оба“ была также поставлена, имела шумный отклик. Тогда была пора студенческих пьес и романов о студенческой жизни.

Следующая и последняя моя пьеса в Пролеткульте была „Малиновое варенье“, написанная на тему о военной опасности, о том, как мешанский быт порой засасывает, как человек теряет бдительность и враг пользуется этим.

Работая над этой пьесой, я чувствовал, как все безнадежнее и глуше становится тупик пролеткультовской теории. Теории эти, воплощенные в практику московского Пролеткульта, душили всякую творческую мысль, обезличивали работу автора и актеров, коверкали молодые организмы. Вместо живых людей, от автора и актера требовали надуманных пролеткультовскими теоретиками схем. Сцена театра превращалась в арену беспринципных и безответственных экспериментов различного рода молодых и пожилых людей, воображавших себя мастерами режиссуры, и в то время как весь советский театр и драматургия росли и развивались — Пролеткульт чах и хирел.

Находясь еще формально в Пролеткульте, я практически и творчески уже совершенно порвал с ним и в дальнейшей своей работе „Волчья тропа“ я впервые повернулся к жизни, мыслям и чувствам людей, столкнул примитивные и драматичные эти мысли и страсти в сильном конфликте подлинной борьбы. От разорванного телеграфного языка пролеткультовских пьес я впервые перешел к повновесной сценической фразе.

„Волчья тропа“ была мной написана, так сказать, для себя, в порядке проверки своего пути. Она была издана театральным издательством и через год после издания я с удивлением узнал, что „Волчью тропу“ играют больше чем девяносто театров, а первый поставивший эту пьесу—

ленинградский Красный театр — сыграл ее девятьсот шестьдесят раз. И до сих пор эта первая пьеса не сходит со сцены провинциальных театров.

За „Волчьей тропой“ следовал „Черный яр“, — пьеса, написанная для детского театра по роману Гумилевского.

Все это были, так называемые, подступы к главному, к тому, куда тянулось сердце.

Я решил попробовать написать пьесу о простом человеческом чувстве. Я хотел проследить, как это простое чувство растет и изменяется в условиях нашей действительности. Я захотел написать пьесу о дружбе. Так родился „Чудак“, пьеса, в которой первоначальное зерно дружбы дало новый плод и тема пьесы расширилась за ее пределы. Пьеса зазвучала как тема энтузиазма социалистического строительства, как тема отношения беспартийной интеллигенции к совершающимся событиям, а дело было в двадцать восьмом году, когда только-только еще зарождалось движение соревнования и ударничества.

„Чудак“ был поставлен Вторым Художественным театром. Этой постановкой и выбором театра я навсегда рвал с Пролеткультом и становился его открытым и непримиримым врагом, борясь с левацкими пролеткультовскими установками в искусстве в статьях, докладах и книгах.

„Чудак“ был для меня началом нового творческого пути, началом серьезной работы над собой, длительной, упорной, несвободной от многих ошибок и заблуждений.

После „Чудака“ мной был написан „Страх“. И в работе над ним я шел от уже найденной мной в „Чудаке“ основы — проверки себя через образы своих героев. Как только я перестал мыслить театральными категориями и стал обдумывать подлинно жизненные вопросы и действительных людей нашей жизни, так сейчас же возникли новые образы, мысли, слова, рождавшиеся из активного желания понять не только происходящее с людьми, но и способствовать средствами искусства той работе, которую ведет партия по перевоспитанию людей. И в „Страхе“ я шел от простого чувства, выраженного в самом названии пьесы. И в „Страхе“, как и в „Чудаке“, эта тема переросла себя и личная судьба профессора Бородина тесно сплелась с вопросами классовой борьбы на фронте науки. Вся система художественных образов в „Страхе“ была располо-

жена так, чтобы показать, как против воли ученого, объективиста и нейтралиста, они сами, их наука, их искусство превращаются в заслон, за которым организуются антисоветские заговоры и враждебные вылазки.

„Страхом“ была отмечена значительная полоса моей жизни. „Страх“ как бы подводил для меня итоги целому ряду мыслей и исканий. Итог этот выражен был в книге „Творческий метод театра“. Философские основы этой книги справедливо раскритикованы за увлечение деборинщиной. Тем не менее, творческие ее выводы значительно укрепили меня в моем дальнейшем пути.

„После неудавшейся мне пьесы „Ложь“, я написал пьесу „Портрет“, имеющую дело с тем же человеческим материалом, который показан в „Аристократах“ Погодина. Только в „Аристократах“ правонарушители зарабатывают себе право на лучшую жизнь, работая на канале, а в „Портрете“ действие происходит среди тех из бывших людей, которые уже возвращены в нашу жизнь и живут в ней как ее полноправные граждане и созидатели. В этой пьесе я старался показать своих героев в остром конфликте, на огне которого должна быть испытана крепость закалки, полученная ими на строительстве канала.

В „Портрете“ очень большое внимание уделил я разработке сюжетной стороны пьесы, ее интригующих пружин.

Последней моей работой, только-что показанной в театре Вахтангова, является пьеса „Далекое“. Эта пьеса, по моему глубокому убеждению, лучшая из всех, написанных мной, для меня является как бы своего рода экзаменом на творческую зрелость и знаменем, под которым я собираюсь идти дальше. Именно поэтому в пьесе все внимание брошено на разработку характеров действующих лиц. Это не значит, что я против действия. Наоборот, только действенная пьеса по-настоящему интересна, но между действенностью „Ревизора“ и какой-нибудь „Дамской войны“ Скриба существует глубокая принципиальная разница. Действенность должна пронизывать драматическое произведение не столько интрижной своей стороной, сколько подлинной действенностью человеческих мыслей, страстей и чувств, сплетающихся во взаимных столкновениях и конфликтах, в драме, комедии или даже в водевиле.

ПЬЕСЫ АЛЕКСАНДРА АФИНОГЕНОВА

I

Октябрьская революция внесла в искусство масштабность и социальный оптимизм. Оптимизм класса-победителя.

Они вытекли из самой сущности эпохи грандиознейшей ломки и грандиознейшего строительства, эпохи, открывающей в истории человечества новую эру свободной и счастливой жизни, эпохи, взорвавшей привычные устои, подчинившей задачам пролетариата и революционной целесообразности индивидуальные интересы, заставившей в корне пересмотреть вопросы взаимоотношений „личного“ и „общественного“.

Личное растворилось в огромном целом и воспринялось только как часть его. Раскаты революционной грозы, пронесшейся над одной шестой частью земного шара и давшей отзвуки в пяти шестых частях его, переплелись с самыми интимными переживаниями и чувствами отдельных личностей, определяли их, придали им особый характер.

Искусство пролетариата, особенно в первые годы после революции, строилось далеко не всегда пролетарскими руками.

Кадры художников, работавших на революцию, в значительной части составлялись из представителей мелкобуржуазной интеллигенции, хотя субъективно и стремившихся идти в ногу с революцией, но не всегда способных правильно оценить окружающую их действительность, приносящих в оценку ее и методы ее художественного воплощения груз эстетики, морали и философии буржуазной

формации. Им приходилось наступать „на горло собственной песне“, рационалистическим, головным путем воспринимать советскую действительность, сознательно подавляя воспитанные в другой обстановке и ставшие органическими воззрения, перестраиваясь на ходу и проверяя чувства разумом.

При таком положении совершенно закономерно было, что „социальный заказ“ масштабности и оптимизма на первых порах был воспринят чересчур прямолинейно и непосредственно.

„Мировые“ проблемы и космические темы в искусстве заслонили собой отдельного человека, он потонул в массе, обезличился в ней.

События не могли вписаться в пределы обычной комнаты, действие охватывало собой, если не весь земной шар (как, скажем, в „Мистерии-буфф“ Маяковского), то минимум прокатные цехи металлургических заводов, а домы интересовали этих художников больше, чем люди, которые возле них работали.

Немногочисленные на первых порах пролетарские художники, не имевшие за своей спиной опыта и профессионального мастерства, не были избавлены от тех же ошибок, порожденных и наивным, некритическим пониманием задач революционного искусства, да и самой действительностью, которая в те годы с фантастической быстротой сменяла впечатления, проблемы, образы, не давала им отстояться и выкристаллизоваться в полноценные художественные произведения.

Таким образом, если не все советское искусство, то основная ведущая часть его оказалась во власти „левой“ фразы, поверхностности, отображательства.

В драматургической технике это сказалось на том, что число действующих лиц в пьесе достигло чуть не трехзначной цифры, пьеса раздробилась на множество эпизодов, вопросы сценической техники стали играть роль во много раз более существенную, чем проблемы актерского мастерства. Формалисты — вольные и невольные, сознательные и бессознательные — подхватили эти тенденции, совпавшие с их идейными установками, увидели в них новое революционное качество, стремились их теоретически обосновать и закрепить.

Поэтому, когда появились пьесы, для которых на сцене не нужно было строить ни блюмингов, ни даже скромных паровозов, пьесы, в которых вопросы „мировой революции“ отсутствовали, а вместо них разрешались личные конфликты, выросшие из таких „общечеловеческих“ чувств, как скажем, дружба, когда революционный пафос, до сих пор передававшийся митинговыми концовками, заменился интимными чувствами обыденных людей, когда, наконец, количество этих людей, демонстрируемых на сцене, не превысило того, чем пользовался самый архибуржуазный драматург для своих камерных пьес, — тогда стало ясно, что советская действительность, а за ней и советская драматургия сказали новое слово, вступили в новую фазу своего развития.

С другой стороны, первое революционное десятилетие — десятилетие войн, интервенций, разрухи, голода и последовавшего за ними восстановления разрушенного хозяйства —

выковало мощные кадры командиров начавшейся борьбы за социализм, создало свою пролетарскую интеллигенцию, в том числе и художественную, которой не надо было придумывать советские произведения искусства, которая думала так же, как чувствовала и чувствовала так же, как поступала, творчество которой было органично от начала до конца.

В области театра Афиногенов один из первых сказал то новое слово, которое означало смерть формализма, фактографичности, поверхностного отображательства, которое приковало внимание художника к человеку — строителю социализма, которое заставило видеть великое, революционное и героическое в обыденнейших проявлениях каждого дня нашей жизни, которое позволило художнику увидеть проявления классовой борьбы не только в разоблачении шпионов и вредителей, но и в безобидных, казавшихся бы, настроениях и мелочах.

Но Афиногенов был в этом отношении не одинок и творчество его не случайно — он только наиболее ярко и талантливо выразил в своем творчестве то, что назревало, что носилось в воздухе, что в какой-то мере и теми или иными способами пытались разрешить и другие художники, что горячо и охотно воспринял пролетарский зритель.

Не он открыл, что в условиях построения бесклассового социалистического общества понятия коллектива и личности не противостоят друг другу, что „масса“ не только не подавляет индивидуальность, но, наоборот, обеспечивает ей такое развитие, какого не знала и не могла знать никакая иная эпоха, что масштабность идей и событий измеряется не только количественными показателями, что оптимизм находит свое выражение, и в „буднях“ строительства, и во временных трудностях, и даже в смерти, [если они насыщены героикой революционной борьбы, революционной целеустремленностью и осознанной целесообразностью.

Это „открыла“ сама действительность. Но заслуга Афиногенова состоит в том, что он эти законы одним из первых сознательно перевел на художественный язык драматургии, одним из первых воплотил их в художественные образы, одним из первых пришел к сознанию необходимости решительно пересмотреть установившиеся каноны и традиции, создать свою эстетику и теорию драмы.

Не один Афиногенов работает в этом направлении. Всякий советский драматург, чье творчество претендует на сколько-нибудь ощутимую художественную весомость, ставит перед собой и стремится по-своему разрешить эти задачи. Но, пожалуй, ни один из них не работает так настойчиво над теоретическим обоснованием своих художественных воззрений, ни один так терпеливо и упорно не проводит своих определившихся „принципов в жизнь.

Именно в этом, пожалуй, основное значение Афиногенова для советской драматургии наших дней. Его творческие позиции могут оспариваться, его художественная практика пестрит целым рядом неудач и ошибок, порожденных своеобразными „болезнями роста“, и полемической заостренностью, которая характеризует все без изъятия его работы — не только публицистические, но и художественные (к этим неудачам и ошибкам мы еще вернемся), — но его принципиальность, его упрямство, с каким он пропагандирует то, в чем он убежден, представляют некую „абсолютную“ ценность. В этом отношении он, несомненно, сродни Маяковскому, этому великому бунтарю-художнику нашей эпохи,

который ценен для нас не только как мастер, запечатлевший наши идеи и дела в ряде крупных произведений искусства, но и как художник, остающийся для нас образцом требовательности, неуклонного труда над совершенствованием своего ремесла, органической невозможности для себя успокоиться на лаврах, сочетавший огромную талантливость с неменьшей волей к труду, высокое мастерство с боевой политической целеустремленностью своего стиха.

Это сопоставление — не парадокс. Хотя, казалось бы, между автором „Облака в штанах“, „Мистерии-буфф“ и „150.000.000“, с его зычным голосом площадного оратора, с его резкостью, остротой формы, неиссякаемым презрением к быту и стремлением к космическим масштабам и Афиногеновым, откровенно идущим в ученики к Чехову, возрождающим в искусстве камерность, мечтающим о потолке на сцене, стремящимся замкнуть величайшие социальные сдвиги в рамки глубоко-интимных, личных переживаний и чувствований, нет и не может быть ничего общего.

Однако, если желтая кофта в свое время требовала известной творческой смелости, то в период, когда публицистическая прямолинейность, одетая в формальные хитросплетения абстрактных конструкций, казалась „генеральной линией“ советского театра и драматургии, и Чехов, и камерность, и философия были не менее бунтарским актом, субъективно возможным лишь в результате глубочайшей убежденности в правоте совершающего этот акт. Творческая смелость, принципиальность, искренность, боевая целеустремленность, упорный труд — вот основные качества, роднящие этих двух художников, так далеких друг от друга по результатам своего творчества.

II

Творческий путь Афиногенова неразрывно связан с ходом развития советской драматургии. Он воплощал в своей художественной практике ее ошибки, вместе с ней рос, преодолевая „детские болезни левизны“, и если вырос до масштабов, позволяющих видеть в нем одного из драматургических „вождей“, то не в силу некоего имманентного,

внутреннего собственного роста, вылившегося из накапливаемого где-то в тайниках изолированной от остального мира лаборатории, а в результате тесного контакта с театром, с драматургией, в результате самой непосредственной связи с революционной действительностью, явившейся основным стимулом его творческого роста.

Драматургическая деятельность Афиногенова распадается на три периода. Первый из них охватывает три пьесы: драму в 5 действиях, 7 картинах „Роберт Тим“, трехактную комедию „Товарищ Яншин“ и одноактный гротеск „Фальшивки“. Вряд ли в настоящее время кто-нибудь помнит о них. Они не выделялись ничем из обильного потока пьес, пишущихся молодыми драматургами без определенной целеустановки, даже без особой уверенности в том, что они когда-нибудь увидят свет ramпы.

Второй этап совпадает с работой Афиногенова в Пролеткульте. Здесь начинается постоянный контакт драматурга с театром, стиль и принципиальные позиции которого определяют характер его художественной продукции. По методу она чрезвычайно далека от того, чем характерны последние пьесы Афиногенова, критически преодолевшего в них не только недостатки современной ему драматургии, но и свои собственные ошибки.

В этом отношении особенно примечательна переделка рассказа Джека Лондона „По ту сторону черты“ в пьесу, получившую название „По ту сторону щели“. Эта пьеса была написана по заказу театра Пролеткульта, знавшего Афиногенова по его первой работе „Роберт Тим“. По существу, это не была даже инсценировка, а самостоятельная пьеса, с сильно измененной и дополненной фабулой, но написанная на тему, разработанную Лондоном.

Афиногенов классово заострил сюжет, наполнил его цепью дополнительных эпизодов и персонажей, которых нет в рассказе, но значительно опростил его, сведя раздвоение Друммонда (центральной фигуры пьесы и рассказа, буржуазного профессора-социолога) непосредственно к проблеме идеологического противопоставления двух борющихся классов, изъясв его психологическую сущность.

Крайне характерно, что именно вопрос „перерождения“, хотя и в урезанном виде, лег в основу первой профессиональной работы Афиногенова, впоследствии выступившего

активным борцом за углубленный анализ психологических мотивов, направляющих поступки действующих лиц.

Но драматургическая обработка полностью совпадала с методами, характеризующими советскую драматургию того времени. Друммонд является не центром пьесы, а лишь ее стержнем, на который, как в обозрении, нанизывались эпизоды в порядке хронологической последовательности, объединенные лишь его фигурой. Остальные персонажи на протяжении всей пьесы то появлялись, то исчезали, их было очень много — это требовалось необходимостью показать среду, в которой вращался Друммонд. Образы этих персонажей строились по принципу плакатной одноцветности, они были окарикатурены и схематизированы. Они не думали, не чувствовали, а только действовали в том направлении, которое было задано с самого начала пьесы.

Но и центральный облик Друммонда остался нераскрытым. Драматургу было не по силам вскрыть сложный мир психологических переживаний, которым отмечен сложный путь от комфортабельного кабинета находящегося на службе у буржуазии профессора до заводского станка, революционного подполья. Зрителю показывались поступки Друммонда, он видел поведение окружающей его среды в ее различных классовых прослойках, но о том, как воспринималось это поведение, и какая внутренняя борьба предшествовала тому или иному поступку профессора, — ему предоставлялось только догадываться.

Для того, чтобы скрыть образовавшиеся пробелы, Афиногенов придал своему герою черты большой внутренней сосредоточенности, раскрывающей сущность человека только в его поступках и замыкающей непроницаемой маской корректности и спокойствия то, что происходит внутри него. Это был удачный драматургический прием, позволивший избежать фальши и натянутости, но это было уклонением от разрешения задач, анализа явлений, происходящих в глубинах сознания, которые уже тогда неясно осознавал Афиногенова, а не решением их.

Вся пьеса овеяна наивной романтикой, рисовавшей революционную борьбу в плане американизированного детектива, Америка была воспринята автором сквозь призму приключенческих фильм. Все их приемы были воплощены в ней.

Это и придавало всей пьесе авантюристический характер детектива, переводя ее в план рассказа о приключениях, хотя и с революционными мотивами. Конечно, ни о каком отображении действительной революционной борьбы американского пролетариата не могло быть и речи.

Однако, и эта сторона имела свои достоинства. Что называется, „круто завинченная“ интрига, с большим количеством неожиданностей и внешней динамики, создавала благодарный материал для занимательного спектакля. Несмотря на явную неопытность драматурга, прикрывшего, подобно многим, свое неумение построить закономерно и последовательно развивающееся действие формальным приемом нарочитого монтажа раздробленных кусков, она все же явилась цементирующим элементом настолько, что обеспечивала успех пьесы и спектакля.

Здесь нам важно отметить то внимание, которое уделял Афиногенов сценическому положению, потому что нам еще придется возвращаться к применяемому им методу построения интриги, которая в его последних произведениях, созданных на совершенно иных принципах, играет далеко не последнюю роль.

Следующая пьеса Афиногенова, тоже написанная для театра Пролеткульта, — „На переломе“ — опять-таки трактовала вопросы революционного движения за рубежом. Это бегство от возможного бытовизма, от изображения обстановки, близкой зрителям, представляется нам крайне знаменательным. Драматург из чувства ответственности соприкосновения с советским материалом сознательно тяготеет к западной тематике, допускающей в наших условиях больший схематизм изложения.

Вот что говорят сам Афиногенов, вспоминая на докладе в московском Театральном клубе методы построения этой пьесы:

— „Я знал по газетам, по литературе, что роль социал-демократии не исчерпывается только тем, что социал-демократы предатели, что имеется еще целый ряд средств воздействия с.-д. на рабочих. Это совершенно рационалистическое, совершенно четкое положение о том, что надо бы поставить такую пьесу, легло в основу моей работы. Я стал делать отдельные образы конкретными носителями той или другой стороны моей идеи. Мне было очевидно,

что следовало дать какого-нибудь социал-демократа, который берет взятки и открыто продает себя капиталу. Так родился второй тип. Ясно, что развивать действие между одними носителями идеи было невозможно. Тогда начинают рождаться побочные линии. Я начинаю продумывать, по какой линии буду развивать основную фигуру старого рабочего. Очевидно, он семьянин, у него есть жена, жена, очевидно, полна всяких предрассудков, у него, очевидно, есть дочь — девушка. Дальше я начинаю связывать сюжетную линию. Дочь может любить прохвоста социал-демократа, который потом ее обманет и бросит". И так дальше.

Мы видим, что основную роль здесь играл момент рационалистический: автор брал из книг идею своего произведения, разлагал эту идею на составные части и разновидности, придумывал действующих лиц и взаимоотношения между ними. Построение пьесы ничем не отличается от обычной схемы изображения классовой борьбы в условиях капиталистического запада.

Пьеса во всех деталях совпадает с трафаретной агитсхемой и строится целиком по выработанным ею канонам. Ее основная задача — показать моральное „разложение“ социал демократии, ее предательскую роль по отношению к пролетариату, ее лакейство в угоду буржуазии.

Здесь характерны два момента. Во-первых, автор направляет свое внимание на борьбу против социал демократии: его агитация за компартию, его политические симпатии показываются лишь отраженно, положительная программа лишь ощущается за обличительными филиппиками — как неизбежный выход из создавшегося положения, но выход, лишенный конкретных принципиальных формулировок. „Действует“ одна социал-демократия. Представители коммунистической партии только „противодействуют“, их поведение определяется их оборонительной позицией. И если, в конечном итоге, торжествует правда компартии, то достигается это не в результате организованных усилий, а в силу стихийного разложения социал-демократической верхушки, дискредитирующей себя в глазах рабочей массы.

Здесь мы видим очень характерное для первых шагов молодых советских драматургов „отрицательное“ настроение, разоблачительную тенденцию, заострение внимания

на том, что следует опровергать. Не только создание образа положительного героя было непосильно для начинающего драматурга, но и обрисовка положительного начала представляла такие трудности, которые были ему не по плечу. Показать это положительное начало в пьесе, хотя бы и тем методом, на основе которого она построена, это значило воплотить в ней все многообразные политические лозунги, которые сопровождали победное шествие коммунистических идей, связать их с реальной обстановкой классовой борьбы, с конкретной действительностью.

А даже это было делом нелегким. Гораздо проще было взять ходовые тезисы о лакействе социал-демократии и иллюстрировать их на сцене. Точно так же, как при выборе темы, чужеродный материал обязывал к меньшей детализации и открывал больше возможностей творческой фантазии художника, выбор чуждой социальной среды позволял ему свободнее обращаться с материалом.

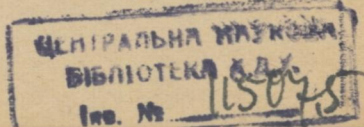
Вообще, вся пьеса является стопроцентным образцом того, против чего Афиногенов выступил шесть лет спустя. И не случайно, выступая в Театр-клубе с докладом о своих творческих позициях и методах работы, он берет в качестве отрицательных примеров свои собственные произведения, их ошибками иллюстрируя порочность „литфронтского“ метода драматургической деятельности. Для нас она представляет интерес постольку, поскольку со всей полнотой обнаруживает, какие ошибки должен был преодолевать Афиногенов в себе самом, в результате какой сложной самокритической работы мог он притти от наивно-механистического воплощения агитационных лозунгов, построенных вдобавок на чужеродном материале, к постановке и разрешению сложных мировоззренческих проблем, конкретизированных в системе полноценных художественных образов. Вспомним, что в то время, когда писалось „На переломе“, Афиногенов уже был драматургом с некоторым именем, драматургом, пьесы которого охотно ставились театрами Пролеткульта, следовательно, у него было полное основание развивать себя в принятом направлении, находившем себе поддержку в театре и видевшем подтверждение своей правоты в успехе, который имели его пьесы у зрителя.

Следующую свою пьесу, названную „Гляди в оба“ и

имеющую подзаголовок „Трагифарс в 3 действиях и 8 картинах“, Афиногенов строит уже на советском материале. Пьеса опять-таки лишена единого тематического стержня и, схватывая ряд параллельных тем, фактически превращается в цепь картин, изображающих быт вузовской молодежи. Уже авторские ремарки в перечне действующих лиц указывают на стремление автора отразить существующие среди вузовской молодежи социальные прослойки и настроения. Фамилии персонажей сопровождаются лаконическими пояснениями: „партиец“, „моссельпромщик“, „крестьянствующий“, „философ“, „11 нагрузок“, „сильная, независимая“, „мещаночка“, „поэт-неудачник“, „сын частного торговца—ведет операции самостоятельно“ и т.д. Персонажи индивидуализированы и, надо отдать справедливость автору, каждый имеет свое четко обособленное, одному ему принадлежащее лицо.

Воспользуемся снова стенограммой доклада Афиногенова в Театрубе.

Критическое рассмотрение предыдущей работы показало ему, что основной недостаток „На переломе“ заключался в однообразии действующих лиц. „Я думаю о том,—говорит он,—как бы мне сделать так, чтобы один от другого отличался. Все образы получились внутренне страшно склеенными, получился сплошной комок, из которого торчали руки, головы и ноги и в котором трудно было разобрать индивидуальную характеристику, оправдываемую всей предшествующей жизнью данного героя. Я понял, что надо идти к более конкретному от той среды, которую я знаю. Это был период, когда я учился в высшем учебном заведении. Мне казалось, что я хорошо знаю студенческую быт, знаю, какие проблемы волнуют студенчество. Я насчитал восемь проблем, волнующих студенчество; и решил впихнуть их все в одну пьесу, посвященную студенческому быту. Там было все, начиная от проблемы уплотненного общежития—и половая проблема, и проблема перерождения, которое явилось основной проблемой пьесы, и т. д. Словом, было восемь таких проблем, а не одна идея, как это было в „На переломе“. Я хотел осветить эти проблемы, причем я заранее сказал себе, что я не ЦКК и не „Правда“, я эти проблемы решать не буду, я их только поставлю с тем, чтобы дать



определенный материал для обсуждения. Я взял восемь проблем и думал, как их соединить. Я решил сделать тот или иной тип конкретным носителем той или иной проблемы. Основная трудность построения этой пьесы выразилась в том, что мне не удалось связать действующих лиц. Каждый из них нес свои проблемы, но все они разбегались. Я тяготел к интриге — родилась интрига с обменом партбилета“.

Значение пьесы „Гляди в оба“ для творческого пути Афиногенова в том, что здесь впервые Афиногенов не иллюстрирует лозунги, ставшие трюизмами, а хотя наивно, но ставит проблему классовой бдительности, показывая, на какую дистанцию от правильного пути может отвести один шаг, сделанный в сторону.

И еще что характерно в ней — это попытки отойти от производимой с первого же момента появления персонажа на сцене авторской оценки его. Афиногенов уже здесь стремится к некоторому „объективизму“, к показу персонажа и его поступков вне собственной точки зрения, вкладываемой в образ, а предоставляя зрителю делать выводы самому — на основе конкретных поступков данного действующего лица.

Но даже робкий шаг, сделанный в этом направлении на этом раннем этапе развития драматурга, приводит к тому, что вся пьеса овеяна каким-то христианским благодушием. Примиренчески воспринимается и несомненный кулацкий сын Рагузин, и упадочник Галкин, юмористически воспринимаются „теории“ Гопчева о половых взаимоотношениях, и даже все поведение студента партийца Зонина (центральной фигуры пьесы) рассматривается скорее как цепь личных ошибок, приведших к индивидуальной катастрофе, чем серьезнейшее преступление партийца против своей партии, своего класса.

Но так или иначе, при всех ошибках, при всей несовершенности, „Гляди в оба“ знаменовало собой значительный успех молодого драматурга, достигшего еще больших успехов в следующей своей работе — четырехактной драме „Волчья тропа“. Даже сейчас, после „Чудака“ и „Страх“, „Волчья тропа“ продолжает идти во многих городах.

Мы не будем передавать ее содержания, потому что она достаточно широко известна нашему зрителю и менее

всего интересна своей фабулой. В основу ее легла тема о похождениях приспособленца Орлова. Основное значение в ней именно то, что Афиногенов понял, насколько неправильно превращать конкретных людей, живущих в нашей обстановке, только в носителей той или иной сценической функции, той или иной идеи, по его собственному определению „брать идею и к ней подвешивать того или иного человека“. „Я шел головным путем, — рассказывает он в цитированном уже докладе. — Я решил, что мне надо изменить метод работы, надо пойти от наблюдений к конкретной действительности с тем, чтобы, наблюдая эту действительность, можно было вывести из нее какую-то тему, рожденную самой действительностью, т. е. рождать идею в результате того, что я получил от встречи с людьми, а не выдумывая тему из головы. Это был первый и основной вывод, которым я руководился в последствии, которым я руководюсь и думаю руководиться.“

Уже в „Гляди в оба“ Афиногенов пришел к сознанию необходимости тщательного и повседневного изучения окружающего, которое стало для него отправной точкой и образцом. Но, как и следовало ожидать, чрезмерное некритическое общение с действительностью, не пропущенной сквозь призму творческого восприятия и не организованного законами художественного творчества, привело к ползучему эмпиризму, к случайности. „Волчья тропа“ в этом отношении явилась значительным шагом вперед, но все же рассказанный в пьесе конкретный случай не поднялся до обобщений, не превращался в событие.

И детективность интриги подавила собой идейную сторону пьесы, которая потребовала в постановках существенного подкрепления со стороны театра.

Но „Волчья тропа“ явилась первой конкретизацией творческих принципов Афиногенова, положенных в основу его дальнейшей деятельности. В ней они еще не приобрели ясности, скорее ощущались, чем осознавались, но все же в данном случае была сделана первая попытка проявления творческой самостоятельности, освобождения от канонизированных штампов, рожденных скудостью материала, берущегося не непосредственно из жизни, а заимствуемого из литературы и смежных искусств.

За „Волчьей тропой“ следовала интересная своими противоречиями работа — пьеса в 3 действиях „Черный яр“, написанная на материале романа Гумилевского.

К деревне, задолго до решительного перелома в области ее социалистического переустройства, устремлялось внимание советской общественности. Редкий писатель, редкий драматург в свое время не отдал дани, если не колхозной, то деревенской теме. Афиногенов не избег общей участи. Тема „Черного яра“ совпадает с темой большинства „колхозных“ пьес, хотя и предшествует многим из них. Борьба ведется вокруг перевыборов в сельсовет.

В „Черном яре“ четко проявилась присущая Афиногенову творческая смелость. Он уже не идет проторенными дорожками, не повторяет чужих, испытанных задов, а решительно нащупывает свои пути, вводит в пьесу необычайный элемент, являющийся результатом окрепшей творческой фантазии и изобретательности. Правда, фантазия его направляется исключительно на придумывание необыкновенных ситуаций, иногда переступающих за грань возможного в реальной действительности. „Бездомный батрак“ из соседней деревни — Семик, выгнанный за то, что упустил стадо в хлеба, отправляется бродяжничать, выдавая себя за спасшегося Николая II, знахарка Ненила срывает сход тем, что пристально смотрит на горизонт и собирает вокруг себя толпу крестьян, боящихся пропустить „видение“; мелодраматическое появление Егорки, которого все считают утопленником, связывается с романтическими развалинами помещичьего дома, в подвале которого сидит арестованный Софрон. Здесь много натяжек: уполномоченный, олицетворяющий собой высшую власть, соглашается с тем, что сход можно провести без него, и торопится объехать 12 деревень, где еще предстоят перевыборы; крестьяне жертвуют возможностью высказать накипевшие обиды ради проблематичного „видения“; не умеющий плавать Егорка, сплхнутый Семиком у крутого берега в омут, чудесным образом оказался прибитым к противоположному берегу. Однако, в общем контексте приключенческой романтики, составляющей стилистическую сущность пьесы, они не привлекают к себе особого внимания, целиком поглощаемого занимательностью действия. Здесь — достоинство пьесы, но, одновременно, здесь же и основа ее недостатков.

И то, и другое нашло себе еще более яркое выражение в следующей пьесе Афиногенова, замыкающей собой цикл его пролеткультовских работ, — в „Малиновом варенье“.

Так же, как в „Черном яре“, как в „Волчьей тропе“ действие движется остротой и неожиданностью ситуаций, занимательность приключений вытесняет какую-либо социальную проблематику, отрывается от советской реальности, о которой напоминают только механически приклеенные к персонажам ярлыки советских работников и условно обозначенные места действия. С изменением имен собственных и без некорых реплик оно могло бы быть легко перенесено на территорию любой страны. Шпионаж в тех формах, как он показан в „Малиновом варенье“, со спецификой классовой борьбы ничем не связан и мог бы иметь место, где угодно.

Только название пьесы указывает на авторские намерения, руководившие автором при ее создании. Начальник огнесклада Шмелев, раненный при взрыве склада, произведенном диверсантами, говорит: „Взорвался огнесклад, стекла полопались во всем городе, народ ночевал на улицах, а прошла неделя, и Агриппина Сергеевна опять варит свою малину.“ Идиллическая варка варенья скрывает под собой контрреволюционные козни врагов, одевших маски безобидных обывателей.

Вообще, вся пьеса характерна цепью невыполненных намерений. До третьей картины включительно действие нарастает, хотя и загроможденное и усложненное обилием ненужных деталей и „наворотов“. Весь четвертый акт — растянутая концовка, не завершающая ни одной из сюжетных линий, кроме очевидной необходимости выявления вредителей.

Автор проходит мимо многих логических неувязок. Он не пытается даже объяснить, зачем нужно создавать мощную шпионскую организацию „в уездной дырке, где каждый новый наперсток — событие“.

Крайне характерно, что и здесь борьба односторонняя за исключением третьей картины. Шпионы совершенно беспрепятственно на протяжении всей пьесы хозяйничают, выполняя свои планы, и неожиданно оказываются обнаруженными тогда, когда их судьба уже перестает интересовать зрителя. Автор поддерживает интерес к пьесе, только дразня

возможностью их провала, но не показывает, откуда эта возможность идет. Положительные персонажи — Шмелев и комсомолка Аня — только симпатизируют друг другу, но в отношении предупреждения или раскрытия преступления не делают ничего. И это не сознательный художественный прием. Пьеса начинается так, что видно, какое значение придавал автор каждому слову, как стройно он наметил конструкцию своего детектива, к концу расплывшегося в бесформенную, полубытовую пьесу, лишенную проблем, выводов и даже занимательности.

В плане творческого пути Афиногенова „Малиновое варенье“ завершило этап, который может быть охарактеризован, как период мировоззренческого роста и накопления технических навыков, период учебы и творческого накопления. Отложившийся материал, выросший из оформившегося мировоззрения, искал себе иного выхода и ставил новые творческие задачи. Может быть, именно этим и вызвано то, что „Малиновое варенье“ заканчивалось нехотя и наспех — драматург перерос свое произведение уже в процессе его создания. Он видел новые проблемы, стоящие перед советским театром, и ощущал новые возможности их сценического воплощения.

III

Когда говорят о драматургии Афиногенова, — называют „Чудака“, „Страх“. О предыдущих пьесах не упоминают — так далеки они от тех принципиальных установок, которые составляют художественный „почерк“ Афиногенова, вошедшего в историю русской драматургии в качестве одного из идеологов рапповского движения, наиболее последовательно проводившего в своей художественной практике его принципы в жизнь.

Хронологически „Чудак“ отделен от „Малинового варенья“ всего одним годом. Однако, разница так велика, что эти пьесы можно приписать двум разным драматургам.

„Чудаком“ отмечена творческая зрелость Афиногенова. В нем он не свободен от многих ошибок, но качественно это уже другая драматургия, чем та, которая явилась в результате первых годов его творческой деятельности, и которая может быть с полной определенностью охарактеризована, как ученический период. „Чудак“ явился ре-

зультатом „скачка“, обусловленного в свою очередь накоплением материала, опыта и, главное, укреплением мировоззренческой базы.

Резкое изменение принципиальных позиций, вернее, приобретение их, не связано в биографии Афиногенова ни с каким внешним событием, которое могло бы оказать решающее влияние на перемену творческого курса. Оно органически вытекло из внутреннего накопления и оформилось в результате тех теоретических боев, которыми отмечена вся идеологическая деятельность, протекавшая в Советском Союзе в первые годы развернувшейся социалистической стройки.

Накопление, приведшее Афиногенова к необходимости пересмотра предпосылок своего творчества, не явилось итогом его индивидуального пути, изолированного от того, что происходило в смежных областях искусства. Весь фронт искусств, в результате накопления внутри каждого из них и повышенных задач, вставших в связи с социалистическим переустройством страны, стоял перед теоретическими проблемами, разрешение которых должно было определить дальнейшее его развитие.

Мы не будем останавливаться на содержании каждой из пьес, характеризующих последний этап творчества Афиногенова. Большая часть из них всем хорошо известна, а меньшая взята из театров обратно самим автором, оставшимся неудовлетворенным своей работой („Днепрострой“, „Ложь“).

Кроме того, если предшествующие искания шли в различных направлениях и каждая из них лишь „зигзагообразно“ развивала итоги творческой работы над предшествующей, то в „Чудаке“ определился художественный почерк Афиногенова, который с этого момента пошел по прямому пути развития и углубления найденных им отправных точек.

Таким образом, мы имеем возможность проследить основные черты творчества Афиногенова, характерные для ряда его пьес последнего периода.

Основное, что определяет индивидуальное свойство художественного почерка Афиногенова,—это качество эмоционального воздействия, какое, по расчету автора, должны вызвать его пьесы у зрителей.

Если в пьесах Вс. Вишневского зритель сочувствует героям,

оказывается вовлеченным в происходящие перед его глазами события, но воспринимает их с точки зрения своего подлинного отношения к действительности, т. е. усиливает свое впечатление от материала, данного драматургом этим отношением, если в пьесах Погодина его захватывает многообразие событий и лиц, то Афиногенов стремится достигнуть **сопереживания**, влезть в душу зрителя, слить его воедино со своими персонажами и потом уже вместе с ними вести его по всем перипетиям драмы.

Его пьесы начинаются с того, что перед глазами зрителей проходят „просто“ люди—без всяких ярлыков, отличительных примет, даже без резко выраженной индивидуальности. Они обыденны, даже серы и, во всяком случае, совершенно непонятны. Зритель подходит к ним совершенно непредубежденным, он сознательно дезориентируется драматургом в определении даже их классовой принадлежности и классовых симпатий. Ему предоставляется следить за их поступками, чувствами, мыслями и, как-будто, делать свои выводы, по-своему оценивать каждого из них. Дальнейшее сочувствие развивается за счет понимания. Чем глубже раскрыт автором тот или иной персонаж, чем понятнее становятся психологические мотивировки его поведения, чем ближе эти мотивировки зрителю, тем шире растут его симпатии, тем больше его волнение за судьбы героя, тем ярче и интенсивнее он начинает сопереживать и именно от этого сопереживания строится отношение к прочим образам, фактам и проблемам, развиваемым в пьесе. Когда „Чудак“ кончается внешним поражением Бориса Волгина, то хотя этот факт не является типичным для нашей советской действительности, он правильно ориентирует зрителя в эмоциональном плане, вызывает в нем чувство протеста и обиды героя, которого он успел полюбить, мобилизуя его на борьбу с явлениями, вызвавшими поражение Бориса. Благополучный конец этого бы не дал.

Оперируя с „абсолютными“ категориями и „общечеловеческими“ чувствами и понятиями, воздействуя на зрителя, так сказать, биологически, Афиногенов затем сталкивает эти категории и чувства в острых социальных конфликтах, разоблачает их классовую природу и изнутри подводит зрителя к тем выводам, ради которых писалась пьеса.

Пользование таким методом повышает ответственность драматурга во много раз. Здесь он не может спрятаться за фактом, недостаток своего чувства скрыть технологическим приемом, здесь надуманность, недодуманность, „недочувствованность“, неискренность самого драматурга немедленно выплывут наружу, разорвут его замысел, уведут в сторону от того, к чему он стремился сам и куда хотел вести зрителя. И творческие неудачи Афиногенова очень ясно подтверждают это положение. Они отмечают те случаи, когда драматург не до конца прочувствовал свою тему, когда он пытался заполнить образовавшиеся пустоты логическим путем, что-то придумать, что-то недоговорить. Речь идет и о „Лжи“, и о „Портрете“.

Уже из сказанного видно, что для драматурга такого типа недостаточно одной одаренности, одного мастерства. Прежде всего и больше всего нужна **органичность чувствования**, одновременное глубокое познание и глубокая убежденность в том, о чем он говорит.

Пьесы Афиногенова очень умны, глубина философской мысли пронизывает их от начала до конца, они поднимают и стремятся разрешить глубоко принципиальные проблемы, волнующие нас сегодня, но имеющие не меньшее значение и для завтрашнего дня. Наконец, их архитекtonика носит на себе следы упорной и вдумчивой работы над формой, над освоением техники драматургического ремесла. Но в них никогда нет умствования, их рационалистическое начало пропущено сквозь призму чувства, растворено в нем. В этом сила драматургии Афиногенова: он умно, с учетом всех возможностей строит свои пьесы, говоря о том, что его волнует и этим внутренним волнением, усиленным учетом средств воздействия подчиняет себе зрителя.

Герои Афиногенова — советские интеллигенты. И это не случайно.

Сам интеллигент, выросший во время революции и воспитанный ею, Афиногенов способен говорить только о том, что ему близко и до конца понятно. И в этом ограничении темы, мы имеем право лишний раз увидеть характерное свойство Афиногенова: органичность его творчества, идущего из самых отдаленных глубин сознания его „задушевность“.

Эта задушевность определила камерность его пьес. Адресуясь к чувству, а не к разуму зрителя, пропуская мысль через чувство, стремясь наполнить свои образы до предела человеческой теплотой, он не мог идти по обычному пути авторов философских драм, которые, начиная от Гете и кончая А. В. Луначарским („Фауст и город“), целиком уходили в область абстракции, начисто отказываясь от конкретизации даже времени и места действия и более или менее обнаженно заменяли образы „идеями в масках“. Ему нужен быт, нужны те мелочи, которые способны создать атмосферу теплоты и человечности, нужны тончайшие нити душевных переживаний, потому что только одни они способны обеспечить ту эмоциональную убедительность, к которой стремится драматург и без которой его пьесы потеряли бы всякую художественную и общественную ценность.

Казалось бы, это несовместимо: высокий полет философской мысли, требующей масштабов и простора и интимные переживания, гнездящиеся в уютном театральном павильоне с бытовыми аксессуарами и потолком.

Но противоречие здесь кажущееся. В предреволюционную эпоху, когда писали Невежин, Крылов и прочие, слова „интеллигент“ и „обыватель“ стали почти синонимами, характеризующими состояние общественного маразма, в котором пребывала основная масса российской интеллигенции. Перенесение быта и круга интересов этой интеллигенции на сцену сужало объем тем до узких вопросов семейной морали, обывательского житийшка. В таких условиях „потолок“ драматурга был очень низок и перешагнуть через него можно было только уйдя от конкретности быта, выйдя за пределы современности в область прошлого, абстракции, фантастики.

Наша же действительность не знает такой непроходимой границы между бытом и полетом мысли. Наоборот, высокая идейность проникает во все мельчайшие поры нового советского быта, становится его отличительным признаком, крепко связывает нитями политической целеустремленности ответственные акты в области международной политики с интимными переживаниями, мыслями и поступками, героические поступки с бытовыми и производственными буднями.

Афиногенов первый из наших драматургов „открыл“ это свойство советской жизни и задумался перед формами его отражения на сцене. Но здесь он столкнулся с уже технологической необходимостью показать эти нити, отобразить в капле индивидуальных переживаний океан психологических сдвигов эпохи.

В своей теоретической работе „Творческий метод театра“ являющейся по существу авторской исповедью и ключом для понимания его пьес, он пишет: „Даже то, что мы видим в человеке, отнюдь не исчерпывает всех возможных его проявлений“ (стр. 13).

„Зрительно образ живет только на сцене, но творчески его сценическое бытие лишь небольшая часть его бытия вообще, поэтому его выход на сцену—это уже результат каких-то движений, событий и встреч за сценой, происшедших до выхода и явившихся причиной его“ (стр. 23). „Творческое развитие спектакля идет цепью причинных взаимосвязей, определяющих до-сценическое, сценическое, после-сценическое вне-сценическое его бытие“ (стр. 82). То-есть он стремится показать зрителю, что происходящим на сцене действие не ограничивается, что перед его глазами проходит лишь незначительный участок советской действительности, его участок, отражающий в себе ее сущность.

Здесь его первая точка соприкосновения с Чеховым, к которому он открыто пошел в ученики. Общественное значение пьес Чехова в том и состоит, что они отражают свою эпоху и отражают не только показом характерных ее черт, но и широтой этого показа, идущей гораздо дальше того, что происходит непосредственно на глазах зрителя. Пресловутое чеховское настроение, метод построения диалогов, в которых важен не их прямой смысл, а подтекст, переносящий действие за пределы сценической коробки, несомненно являются элементами того же принципа построения „внесценического“ действия. И очень характерно, что этот принцип почти одновременно с Афиногеновым „открыл“ режиссер Н. В. Петров (см. его книгу „Режиссер читает пьесу“ и статью в изданном Харьковским гос. театром Русской Драмы сборнике „Драматургия Чехова“; в обеих работах анализируется „внесценическое“ действие „Вишневого сада“).

Разрешение проблемы вне-сценического действия определило характер работ Афиногенова и явилось для него основным технологическим приемом. Оно избавило его от необходимости включать в пьесы дополнительных действующих лиц, боковые линии действия, позволило уделить все внимание основному и главному. Весь смысл „Далекого“ в том, что, несмотря на тысячи километров, отделяющих глухой полустанок от центра, он все же связан неразрывными нитями со всей страной, живет ее жизнью и каждый персонаж пьесы, живя в тайге, ощущает себя бойцом великой армии строителей социализма. Здесь вне-сценическое переросло уже рамки технологического приема и сделалось принципиальной сущностью пьесы.

Отнимите у пьес Афиногенова их внесценическое действие, связывающее их с основной и, обычно, глубокой идеей, и они опустятся на землю, станут серенькими бытовичками, узкой личной мелодрамой.

Зато в остальных случаях, когда идея вынашивалась автором, когда она органически рождала и сюжет и тему, она поднимала их на высоту, гораздо большую, чем они, казалось бы, способны были охватить. В „Чудаке“ автор замыслил написать пьесу на тему о дружбе между советскими людьми.

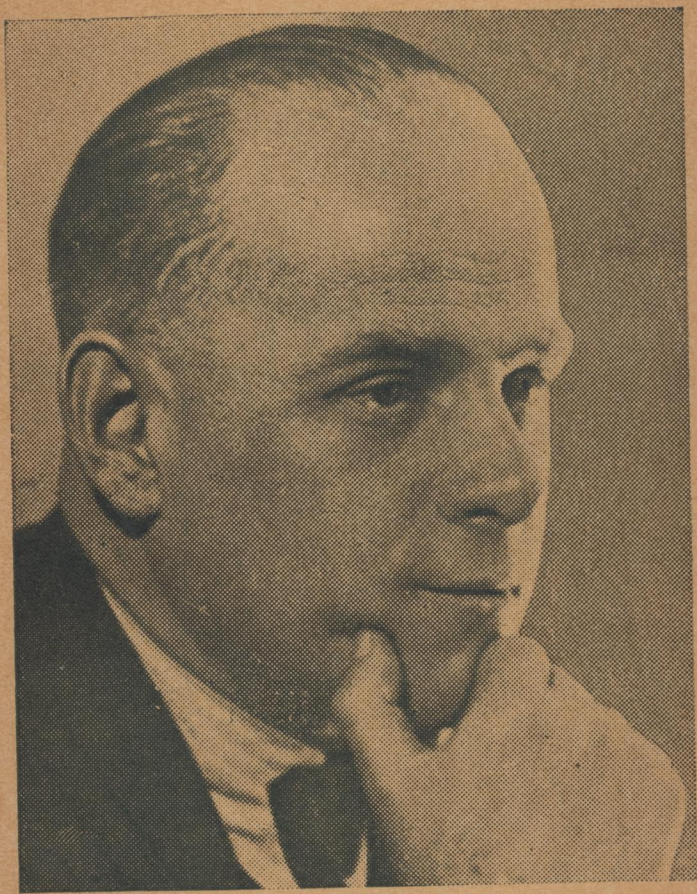
А в результате получилась пьеса об энтузиасте социалистического строительства, пьеса об ударничестве, причем эти вопросы она трактовала до того, как рабочие ленинградского завода им. Сталина воплотили в жизнь ленинскую мысль о социалистических методах поднятия производительности труда.

Случилось это потому, что драматург „взглянул на окружающую жизнь не с вышки отвлеченной, ранее заданной темы, а наоборот, подошел к своей теме от жизни, от ощущения действительности, от страстного желания разглядеть и познать своего современника“¹.

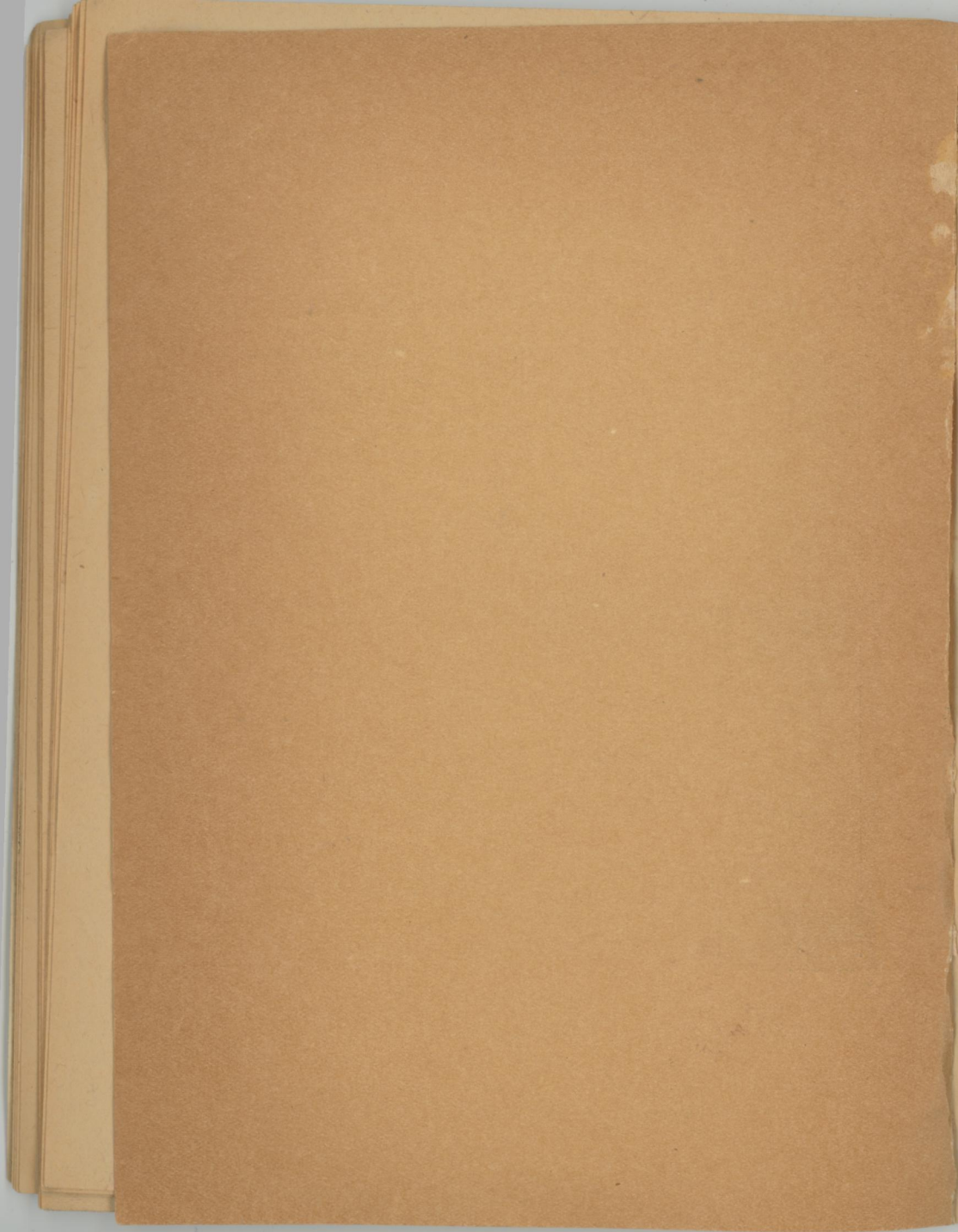
В „Страхе“ произошло то же самое. Тема перерождения старого профессора нанесла сокрушительный удар по философскому идеализму, обнажила классовые корни даже таких биологических чувств, как страх.

¹ И. Крути, В пути, „Театр и драматургия“, 1935, № 3.

Вот эта поднятость, проблемность пьес Афиногенова — то, что нам больше всего в них ценно. Они будят мысль, будят чувство, заставляют ставить и разрешать проблемы, развязывание которых содействует реализации основной задачи второй пятилетки: ликвидации пережитков капитализма в человеческом сознании, формированию социалистического сознания человека бесклассового общества.



Режиссер спектакля „Далекое“,
заслуженный деятель искусств НИКОЛАЙ ПЕТРОВ



ОБ АЛЕКСАНДРЕ АФИНОГЕНОВЕ

Проработав много лет в театре и поставив большое количество пьес живых драматургов и мертвых, работая с молодыми советскими драматургами и вспоминая свои встречи с дореволюционными драматургами, я могу, на основании большой практики и анализа этой практики, сделать кое-какие выводы и обобщения.

Прежде всего имеются, конечно, живые драматурги и мертвые, причем, как ни странно, самый факт действительной смерти совершенно не влияет на определение категории живого или мертвого.

Мы знаем многих давно умерших драматургов, которые остаются живыми и для нашего времени, и чем ярче и полнее идет наша общественная жизнь, чем шире раскрываются горизонты для полета творческой мысли, тем живее и острее звучат их произведения.

Факт физической смерти никакого влияния не имеет на их произведения и годы, промчавшиеся после их смерти, полные огромнейших исторических событий, не только не заставляют потускнеть данные произведения, но, наоборот, исторические события и время шлифуют на них новые грани, незаметные для современников, и заставляют их блеснуть новыми, необычайными огнями и красками.

Это те произведения, которые переживают столетия и брошенные гениальной творческой рукой в пространство переживают различные исторические эпохи и каждый раз поворачиваются для нас все новыми и новыми гранями. Таковы: „Ревизор“ Гоголя, „Горе от ума“ Грибоедова, „Борис Годунов“ Пушкина, таков ряд пьес Островского, таков „Вишневый сад“ Чехова. И бесконечная радость для нас, художников современности, встречаться в работе над данными произведениями с гением их авторов и видеть гигантский размах возможностей и огромнейшую

емкость и глубину содержания, которые таят в себе эти гениальные произведения.

Наряду с этими живыми произведениями давно умерших художников, мы знаем пьесы живых, современных драматургов, которые живут только благодаря необычайному блеску нашей эпохи, которые живут отраженным блеском нашей действительности, но сами по себе, по существу ничего „не несут“. Это только своеобразное, однодневное напоминание на актуальную тему сегодняшнего дня. И поскольку мы все, и художники театра, и советские зрители, являемся активнейшими участниками и строителями нашей героической эпохи, поскольку мы в курсе всех вопросов касающихся сегодняшнего и завтрашнего дня, поскольку весь багаж и материалы действительности находятся в нас самих, — постольку часто бывает достаточно просто умело затронуть какой-нибудь актуальный вопрос нашей действительности, и мы все — и драматург, и режиссер, и актер, и даже зритель — теряем объективную оценку данного произведения, которое раздавливается масштабами нашей эпохи, но в то же время само по себе является небольшим экраном, на котором вспыхивают отраженным светом пафос и патетика наших дней. Много мы знаем таких однодневок, которые несомненно сыграли свою историческую и очень необходимую роль в деле развития советского театра, но характер которых ни в коем случае не может сейчас удовлетворить ни театр, ни бесконечно выросшего рабочего зрителя.

Страсть и патетика наших дней, выдвигают совершенно новые требования перед советским театром, перед советской драматургией.

Конечно, наряду с гигантами художниками прошлого были и такие драматурги, о которых точно так же забывали на другой день. Это были своеобразные драматургических дел мастера, которые писали в угоду мещанскому вкусу обывателя, приходившего в театр переваривать сытный обед.

Этот драматургический шлак конца XIX и начала XX столетия сильно затормозил рост и развитие русского театра, разложил художественный вкус и воспитал в этом последнем целые поколения актеров, которые дожив до счастливых и радостных наших дней, нет, нет, да и испытывают отрыжку прошлого. Правда, наряду с этим шлаком доре-

волюционного театра, в царской России существовала группа „буйных сектантов“, как называли москвичи работников Художественного театра.

МХТ творил подлинное театральное искусство, и понятно почему этот театр занял такое почетное место среди театров Советского Союза. МХТ, по-праву, наряду с величайшими именами драматургов прошлого, является живым началом современного театра. Но мы должны с радостью отметить, что, наряду с однодневными современными пьесами, правда, полными отблесков кипучей современности, мы имеем и ряд имен, которые серьезнее и глубже подходят к вопросам драматургии. Их не прельщает кратковременность и яркость вспышки ракеты в темном небе, как было, например, с пьесой „Ярость“ Яновского. Агитационно-политический блеск этого спектакля даже вскружил голову драматургу, и он проглядел, что зритель аплодирует политике советской власти в деле переустройства крестьянского хозяйства, а не ему, художнику, на данном материале создавшему произведение искусства.

Познание действительности и беспристрастная оценка своей работы — это необходимые свойства современного художника. И вот, я повторяю, что среди молодой советской драматургии формируются художники, способные критически оценивать свои произведения, способные не гнаться за кратковременным, но шумным успехом, художника, ставящие перед собой большие и сложные задачи; они не только пишут пьесы, но пьесами своими ставят ряд крупнейших проблем, спектаклями своими двигают вперед советский театр, и подлинно-классово воспитывают зрителя средствами произведения искусства.

Александр Афиногенов занимает одно из первых мест в ряду этих драматургов. Я четвертый раз встречаюсь в своей работе с драматургом Афиногеновым. „Чудак“, „Страх“, „Ложь“, „Далекое“ — вот пьесы, которые я ставил, и в работе над которыми знакомился с творческим лицом Александра Николаевича.

Творческий путь Афиногенова распадается на два периода, резко отличающиеся один от другого. Пьеса „Волчья тропа“ разделяет эти два периода, и по связи его с характерами театров, и по тем принципиальным установкам на театр и драматургию, которые видны в его пьесах.

Пьеса „Чудак“ знаменует решительный перелом в драматургии Афиногенова и намечает определенную путь и установки, по которым и направляется его творческое развитие. До „Чудака“ Афиногенов был связан с театрами, смело объявившими себя „революционным фронтом“. Главным образом он работал с Пролеткультом.

„Революционный фронт“ театров очень наивно понимал революционную сущность искусства, и был в достаточной степени хорошим союзником формализму, который на определенном этапе развития советского театра свил себе там достаточно прочное гнездо. Это была эпоха увлечения внешней революционной формой. Красный свет, звучание Интернационала, „железо-бетонные“ схемы обличов коммунистов, примитивный идиотизм как основная установка при изображении классового врага, — вот достаточно небогатая полнота красок формалистического театра.

Двигающиеся площадки, абстрагированные сценические установки, кино, радио, — вот какими средствами театральных дел мастера недавнего прошлого пытались выразить существо нашей эпохи, утверждая, что „живой человек не может раскрыть пафос и патетику наших дней“, и что для этого необходимы театры, на сценах которых будут действовать дредноуты, автомобили, тракторы и аэропланы.

Лозунг, брошенный лидером „революционного фронта“ ленинградским ТРАМом, — „ликвидация МХТ, как класса“, довольно оживленно был принят „лево-революционными“ театрами.

И вот, в эту-то „смутную эпоху“ советского театра, внешне революционную до предела, и гниющую по существу, Александр Афиногенов, резко рвет со всей этой мишурой и пишет пьесу о беспартийном интеллигенте, энтузиасте советской стройки, да еще пишет в приемах психологического реализма.

Вместо привычных 15 или 20 картин и 60 исполнителей, появляется пьеса в четырех актах, и только с одиннадцатью исполнителями.

Когда художественно-политический совет бывшего Александринского театра прослушал эту пьесу, он даже испугался, настолько непривычна была драматургическая форма, которая несла очень большое содержание, но до чего члены худ.-полит. совета не смогли проникнуть.

Пьеса была категорически забракована, и нужно было МХТ2 в Москве сыграть эту пьесу 100 раз, нужно было появление прекрасных рецензий, утверждающих политическую и художественную ценность пьесы и спектакля, чтобы, вторично поставив на решение худ.-полит. совета судьбу „Чудака“, добиться разрешения постановки этого спектакля.

Я позволил себе в беглых строчках напомнить читателю тот клубок театральных противоречий, среди которого еще недавно был и сам Афиногенов, и тот решительный перелом, который в нем наметился в момент работы над „Чудаком“.

Афиногенов без всяких охвостьев вышел из пасти формалистического театра, наметил себе путь художника реалиста, и шаг за шагом, прямо идет по этому пути, выпуская как вехи свои пьесы „Чудак“, „Страх“, „Далекое“.

Мы должны помнить, что судьба всякой проблемной пьесы находится в руках, прежде всего, театра, — как театр прочтет пьесу, где он сделает основные акценты, как он сумеет сбалансировать тезу и антитезу, какова будет окончательная целеустремленность спектакля.

Афиногенов в своих пьесах всегда раскрывает какую-нибудь большую проблему. Он даже любит иногда чересчур заостренно поставить какой-нибудь вопрос. В этом, конечно, большой интерес Афиногенова как драматурга, но в этом же, конечно, таятся и опасности.

Вспомним тот же спектакль „Страх“, где участь пьесы, в ее политической направленности, решается борьбой двух сценических образов — Клары и профессора Бородина. Если в спектакле Бородин, в своей речи на кафедре, звучит убедительнее, чем Клара, в ее ответной речи, — весь идейный смысл пьесы перекувыркивается, и спектакль начинает звучать классово-вредно, что и было с этой пьесой в ряде городов, где после просмотра спектакль запрещали. И нужно было блестящее соотношение двух исполнителей Корчагиной-Александровской и покойного Певцова, в ролях Клары и Бородина, чтобы спектакль получил правильное разрешение, утверждение и право на дальнейшее существование.

И разве только не полная исковерканность смысла „Ревизора“ (игранного в водевильных тонах) спасла бессмерт-

ную комедию Гоголя от николаевской цензуры? Правда, автор плакал горькими слезами, видя не то, что он написал, но Николай дальше водевильной фабулы не рассмотрел ничего и разрешил „Ревизора“ к представлению.

Пьесы Афиногенова, построенные на сложнейших взаимоотношениях сценических образов, и в этих соотношениях раскрывающие основную идею, всегда зависят от сценического их прочтения. Он резко выделяется из среды драматургов, которые пишут якобы очень хорошие пьесы, и их „хорошесть“ заключается в том, что их нельзя провалить. Как ни играй, кто ни играй, как ни ставь,— все действует и доходит наверняка. Это, так называемые, пьесы поверхностно-текстового содержания. Текст громко прочитанный со сцены в лицах доходит сам по себе. В этих пьесах все в словах и видимых поступках. Они совершенно лишены подтекстового смысла, психологических пауз, вообще всей интеллектуальной жизни образов.

Данные пьесы на сегодня заменили примитивные агитсхемы начала советской драматургии и, получив новое качество, спокойно существуют в репертуаре советского театра, выполняя своеобразную агитационную функцию. Афиногенов стремится приблизиться к большой драматургии, он создает образы, которые даже переживают иногда и самую пьесу, образы, которые даже влияют на мировоззрение актеров, их исполняющих.

Афиногенов пишет пьесы, которые идут не один год и не два. Некоторые его пьесы уже насчитывают 7 и 8 лет, а это, в условиях темпов нашей жизни и молодости самого драматурга очень много. Недавно бывший Александринский театр в Ленинграде отмечал четырехсотый спектакль пьесы „Страх“. И я думаю, что буду прав, сказав, что даже четырехсотого спектакля, может позавидовать даже очень почтенный драматург дореволюционного театра.

Итак, в чем же основное отличие творческого облика Александра Афиногенова?

Первое и самое главное — это то, что Афиногенов всегда стремится поставить и разрешить, в основе своей пьесы, какую-нибудь крупную проблему, живущую не один день. Пьесы Афиногенова не однодневки.

Второе — это то, что Афиногенов доносит свою основную идею не публицистическим приемом, а средствами худо-

жественного произведения, т. е. основная идея становится очевидной для зрителя, через сложные взаимоотношения сценических образов, через их сценическую жизнь.

Третье, чем отличается Афиногенов от многих современных драматургов—это стройностью системы сценических образов. В пьесах Афиногенова нет лишних персонажей, нет служебных ролей. Каждый образ закономерно необходим в спектакле и все образы между собой связаны конкретными взаимоотношениями.

Четвертое—это то, что сами образы в пьесах Афиногенова жизненно правдивы, глубоки и динамичны. Он показывает каждый образ в его развитии, а не в его остановке. Образы пьес Афиногенова делаются очевидными для зрителя только в результате просмотра спектакля целиком. Они видоизменяются в зависимости от событий свершающихся в пьесе, от взаимоотношений с другими образами. Это не стабильные схемы-маски, неизменяемые в своей прямолинейности от начала и до конца спектакля, какие мы часто встречаем в современной драматургии.

Пятое—это то, что Афиногенов упорно работает над языком образов. Персонажи его пьес не разговаривают единообразным публицистическим языком. В его пьесах нельзя реплику одного персонажа передать другому. Каждый образ имеет свой, пускай еще не вполне совершенный, но свой язык.

Шестое—это занимательность пьес. Афиногеновские спектакли смотрятся зрителем с большим интересом и вниманием.

И наконец, последнее, что хочется отметить,—это человеческие чувства, которыми наполнены пьесы Афиногенова. Персонажи его пьес живут на сцене человеческими чувствами, и эти чувства перебрасываясь в зрительный зал, рождают там живой отклик. На спектаклях пьес Афиногенова зрительный зал взволнован, а ведь это основное для произведения искусств, так как через эмоциональное восприятие спектакля зритель принимает основную идею произведения.

Я позволил себе сделать такое подробное перечисление положительных сторон в драматургии Афиногенова, потому что я имею на это право изучив их на личной практике во время постановок четырех крупных его пьес.

Афиногенов не только один из ведущих наших драматургов, но он является и воспитателем актерства. Работа над образами Афиногенова приносит актеру огромнейшую пользу, так как материал образов он дает всегда очень большой. Иногда драматургу самому не удается победить свой материал и в ряде моментов разработки образа бывают провалы и недоделанности, но все же это лучше, чем полное отсутствие материала и большое количество слов. А нам, актерам, приходится довольно часто сталкиваться и с такими персонажами у других драматургов.

Сейчас работаю над „Далеким“ и не видя еще спектакля на зрителе, а потому и не будучи еще в состоянии проанализировать данную работу, как проверенный и выпущенный спектакль, я, тем не менее, вновь испытываю огромную творческую радость встречи с моим любимым драматургом.

Я вижу, насколько Афиногенов окреп и возмужал в своей последней работе. Я вижу, насколько выросло его мастерство в нахождении тончайших нюансов образных взаимоотношений. Я вижу, насколько он овладел монументальностью драматургической формы, насколько выросло его умение в области раскрытия образов. И наконец, насколько интереснее, глубже и жизненно правдивее его персонажи.

И пусть спектакль через несколько дней согреется светом театральных прожекторов и оплодотворится творческим дыханием зрительного зала, но сейчас не видя еще результатов, мне хочется поделиться с дорогим читателем теми творческими надеждами и теми задачами, которые владеют мной в период подготовки спектакля.

Главное и основное что мне хочется провести в спектакле, и над чем я работаю с актерами, — это вскрыть и донести до зрителя сложность и тонкость образных взаимоотношений, найдя максимальную простоту передачи этой сложности. Мне хочется, чтобы зритель легко и просто смог принять и понять глубину и сложность психологических коллизий.

И мне хочется утвердить и сценически доказать разницу между понятиями примитивности и простоты.

Примитивность — это плоскость, простота — это глубина.

Примитивность — это поверхностное понимание вопросов, простота — это проникновение в самую суть вещей.

Примитивность — это невежество, простота — это культура. А отсюда понятен и весь характер спектакля, и в манере его режиссерского раскрытия, и в манере актерской игры, и в приемах сценического оформления.

Спектакль простой, но простота эта таит в себе огромную глубину. И данную глубину и широту идеи зритель должен принять через простую, правдивую жизнь, в течение одного дня, обитателей разъезда „Далекое“, встретившихся со случайно застрявшим на этом разъезде командиром Малько.

Идея, под знаком которой мне хочется строить весь спектакль, и которая пронизывает каждую секунду событий пьесы, и которая звучит в каждом персонаже, и наконец, как обобщенное понятие, существует в нашей действительности, — это то, что говорит Малько, отвечая на рапорт начальника станции в первом же акте: „Рапорт Ваш принимаю с удовольствием, но отмечаю недооценку разъезда и собственной работы. У нас незаметных разъездов нет“.

Да, у нас незаметных разъездов нет.

Вот та основная мысль, которая заложена Афиногеновым в пьесу „Далекое“, и во имя раскрытия которой я строю свой спектакль.

У салон-вагона, в котором едет с Дальнего Востока в Москву командир корпуса Малько, сломались бандажи. Вагон отцеплен на разъезде „Далекое“, где даже не останавливаются пассажирские поезда. Встревоженные служащие разъезда не знают, как принять „вождя Красной армии“ — так называет Малько комсомолка Женья, дочь начальника станции.

Малько, его жена Вера и комендант вагона Сулин, проводят целый день на разъезде.

Вагон починен и Малько уезжает в Москву.

Такова несложная фабула пьесы „Далекое“, но в этой несложной фабуле Афиногенов затрагивает ряд огромнейших тем. Масса актуальнейших вопросов сегодняшнего дня то здесь, то там выплывает в пьесе. Жизнь и смерть. Цель и бесцельность. Семья. Большие дела на малых участках. Рост сознания. Далекое — близкое. Государственный размах. Мы — строители своего государства. Вот ряд, далеко не всех, вопросов, которые Афиногенов ставит и разрешает в этой пьесе. В тончайших и сложнейших взаимоотноше-

ниях образов, в их поступках Афиногенов раскрывает перед зрителем свою основную мысль, т. е. идею пьесы.

Пьесу „Далекое“ можно сыграть двояко: ее можно играть по поверхности текста, не стремясь вскрыть ведущей мысли и не заостряя ряда других поставленных вопросов, а можно сыграть и по-другому. Вскрыть в ней все противоречия, столкнуть между собой все вопросы, поставленные автором, и углубив образы, на основе этого материала, найдя их развитие, вскрыть идею пьесы.

Вот этот второй путь и прельщает своими трудностями, своими большими заданиями. А противоречия есть в каждом образе. Люба не хочет отдать найденного золота государству — отдает его Малько, Лаврентий стремится в Москву, ему тесно здесь, а в конце пьесы — остается на разъезде. Глаша любит Лаврентия, но соглашается на его отъезд в Москву, Вера Николаевна знает о неизбежной смерти Малько, но скрывает это от него и т. д. В пьесе нет ни одного образа без противоречий, которые дают рост каждому персонажу.

Две центральных фигуры спектакля командир Малько и бывший дьякон, ныне стрелочник, Влас Тонких, — блестяще очерчены Афиногеновым в своем мировоззренческом различии.

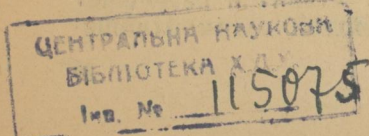
Малько — большевик-оптимист. Самородок. Все видит, все понимает. Обобщает и руководит.

Влас — беспочвенный протестант. Ничего не видит, не понимает. Анархондивидуалист, классовый враг.

В блестящем диалоге второго акта Афиногенов сталкивает в споре двух этих персонажей, и на материале принципиального спора мастерски раскрывает тайну неизбежной смерти Малько. У него саркома легких, и он через три месяца умрет. Но Малько живет не только для себя, он живет и работает для блага трудящихся, — в этом его радость, в этом его сила, в этом его жизнь.

Несмотря на ряд сцен глубочайшего драматизма, пьеса проникнута подлинным большевистским оптимизмом, тем оптимизмом, которым пронизаны все наши дни, все наши дела.

Это подлинно большевистская пьеса советского театра.



242