

Горький и его драматургия

С момента появления первой пьесы Горького его драматургия стала объектом изучения критической и исследовательской мысли. Отношение к пьесам Горького отражало общую

Ю. Юзовский, Максим Горький и его драматургия. «Искусство», М., 1959, 779 стр., ц. 21 р. 15 к.

идеологическую и эстетическую позицию авторов бесчисленных статей, а вскоре и книг. Время также ярко накладывало свой отпечаток на восприятие горьковской драматургии. Истинное ее понимание рождалось в яростных схватках — идейных, художественных. Марксистская критика еще до революции проложила путь к верному толкованию горьковского театра. Но лишь в 30-е годы изучение горьковской драмы получило подлинный, истинный размах. Театральная практика тоже внесла свой вклад в науку о Горьком.

Драматургия Горького с трудом, сопротивляясь, отдавала свои «тайны». Глубины ее социально-политических прозрений, философских обобщений, своеобразия и новизна ее художественной формы лишь постепенно, в напряженной работе деятелей театра, в дискуссиях критиков, в исследованиях историков литературы раскрывали себя до конца. И хотя еще много осталось «белых пятен» и спорных вопросов, хотя существуют (и не могут не существовать) противоположные точки зрения, но подлинный фундамент науки о «театре Горького» уже воздвигнут.

Какие же характерные черты отличают большинство работ о драматургии Горького?

Бережное, вдумчивое изучение всех пьес Горького с привлечением огромного количества дополнительного материала (разных редакций пьес, первоначальных вариантов, писем, разнообразных архивных документов и т. д.), круга тем и идей этих пьес, принципов построения сюжета, композиции и т. д.

Каждая отдельная горьковская пьеса в ряде работ рассмотрена досконально. Но драматургия Горького при бесспорном единстве своих идейных принципов и способов их выражения очень разнообразна по своему облику. Связь его пьес между собой не столь явственна, как, скажем, у Островского или Чехова, не столь непосредственна. В разных пьесах Горький с разных сторон подходит к кардинальным вопросам жизни — иногда решая их в плане прямого идейного столкновения или философского спора. Драматургия Горького задевает разные общественные пласты, она не вмещается в одну историческую эпоху даже просто хронологически. И поэтому плавное изложение мысли исследователя от пьесы к пьесе зачастую прерывалось даже в лучших работах о драматургии Горького (например, в книге Б. Михайловского «Драматургия Горького эпохи первой русской революции»), и горжествовал плодотворный, но все же несколько ограничивающий исследователя монографический принцип.

Значение недавно вышедшей книги Ю. Юзовского «Максим Горький и его драматургия» прежде всего в том, что, опираясь на детальное, глубокое изучение каждой отдельно взятой пьесы Горького, он избрал для своего исследования и изложения ту «высоту точки наблюдения», которую так настойчиво требовал Горький от писателей и которая в той же степени необходима и ученому. Добытые путем глубокого, кропотливого изучения выводы и стали объектом глубокого исследования в этой книге. Напряженная, анализирующая мысль автора — вот что движет «сюжет» этой книги, придавая ей единство и стройность. И самое главное — авторская мысль рождена не абстрактно, не искусственно, ибо за ней, делая ее убедительной и зримой, почти всегда ощущается живая плоть горьковских пьес. Поэтому давно известные истины о том, что Горький выступил в литературе от имени поднимающегося на борьбу рабочего класса, что его творчество обусловлено

третьим этапом освободительного движения, что политическое содержание драматургии Горького уходит своими корнями в политическую борьбу эпохи, что ее философское содержание есть выражение мировоззрения марксизма и т. д., в книге Ю. Юзовского перестали быть «давно известными истинами», общими местами, ожили, наполнились плотью и кровью, раскрылись как черты драмы нового времени.

Юзовский показал конкретное содержание — философское и методологическое — понятия о горьковском театре, как о «театре мысли». Автор избегает абстрактности при рассмотрении философских, общечеловеческих мотивов творчества Горького, ибо всегда находит социальный эквивалент моральных и нравственных категорий, понятий «добра» и «зла», «правды» и «лжи», «пассивности» и «деятельности».

Требование Плеханова, чтобы критик нашел социальное содержание образов, данных в художественном произведении, Юзовский сделал принципом своего исследования. Он открывает социальный смысл горьковских пьес не только там, где ставятся и решаются социально-политические вопросы, в спорах или столкновениях действующих лиц, но и в судьбе каждого персонажа, в истоках каждой темы и идеи горьковского творчества. На примере театра Горького автор показал принципиально новое, возможное только в литературе социалистического реализма, решение «вечной» проблемы искусства, проблемы смысла и цели жизни. Очень интересна своеобразная трактовка Юзовским знаменитой предсмертной исповеди Фауста: понятая Фаустом истина, что только созидательная деятельность на благо народа есть высший смысл человеческого бытия, обращена в будущее, ибо в настоящем «по пятам за Фаустом следует бесовская тень уничтожения». Идея творческого труда, как осознанная норма человеческого счастья, утверждает Юзовский, стала ведущей темой творчества Горького именно потому, что она связана с социальной революцией пролетариата, несущей освобождение скрытых сил общества от власти собственнического строя.

Раскрывая смысл общечеловеческих идей горьковского творчества, автор исследования твердо знал, что «вечных» тем нет, что вечные темы, как и вечные истины, всегда конкретны, обусловлены социально-экономической формацией. И особенность горьковских произведений, в том числе и драматургических, вернее предпосылки к этой особенности Юзовский выводит из точного социально-политического положения о том, что в научном социализме идеал нравственности, добра, справедливости теряет свой утопический характер и сливается с поступательным движением истории.

И все эти огромные философские, социальные, политические проблемы существуют в книге не сами по себе; они раскрываются в конкретном анализе содержания и формы горьковской драмы.

Уважением к творчеству Горького, вниманием к пьесе, как идейной и эстетической ценности, проникнута книга Юзовского. Этого не стоило бы и говорить, ибо это само собой подразумевается, если бы в ряде работ о Горьком не существовало подмены анализа начетничеством, оторванным от жизненной реальности его пьес. Юзовский справедливо ополчается на «цитатный» метод исследования, когда изучаются цитаты, а не художественное произведение. Поэтому его полемика с рядом работ о Горьком, касаясь трактовок отдельных вопросов, носит не ча-

стичный, а общий характер. Это — борьба с априорностью, выдуманностью представлений, добытых не изнутри самого произведения, а возникших путем отвлеченных логических рассуждений.

Но такова сила устоявшихся штампов в изучении горьковской драматургии, что, активно споря с ними, Юзовский однажды и сам попал в плен априорной критики. Защитив Мастакова («Чудаки») от жестоких ударов субъективной воли исследователей, автор в то же время излишне сурово обошелся с Протасовым («Дети солнца»), невольно, самим ходом своих рассуждений как бы сближая его с теми героями горьковских «Дачников», которых Горький безжалостно разоблачал за их политическое ренегатство, за предание интересов народа. Но ведь тема интеллигенции и народа, так волновавшая Горького, имела в его творческой практике множество оттенков.

В пьесе рядом с напоминанием о гражданской ответственности интеллигенции звучала другая тема — судьба таланта в буржуазном обществе. Ведь нельзя сбрасывать со счетов, что у Горького Протасов — подлинный ученый, бесспорно преданный науке, и свою историческую миссию он видит в служении науке во имя грядущего счастья человечества. Но творческий порыв Протасова вступает в противоречие с делячески-торгашеским духом, которым пронизана буржуазная действительность. Этой реальности не нужна мечта Протасова, ей нужна его квалификация, которая может быть с выгодой использована для узких, корыстных целей. И Горький показывает драму Протасова, самым героем не осознанную, драму тем большую, чем больше его талант; показывает не только вину интеллигенции, но и беду лучших ее представителей. Он не делает никаких окончательных выводов о дальнейшей судьбе Протасова, но душевная чистота героя, его вера в не знающий преград гордый человеческий разум заставляет надеяться, что когда-нибудь он поймет не только тайны белковых соединений, но и суровую правду жизни.

История театра запечатлела две трактовки этого горьковского образа, созданные первыми исполнителями роли Протасова: К. Бравичем — в театре В. Ф. Комиссаржевской и В. Качаловым — в Московском Художественном театре. Высокомерной отрешенностью от жизни веяло от Протасова—Бравича, пламенная и бескорыстная одержимость наукой составляла существо качаловского Протасова. «Проверку временем» выдержала именно качаловская трактовка, которую продолжил выдающийся исполнитель роли Протасова — М. Романов. И хотя в книге Ю. Юзовского — это маленькая частность, деталь, — она существенна потому, что в ней проглянула неточность более серьезного свойства. Ю. Юзовский считает, что индивидуализация персонажей горьковских пьес сознательно не очень широко применялась драматургом. И это уж принципиально неверно. Горьковские пьесы населены характерами своеобразными, несхожими, индивидуальность — их образное выражение богатства, яркости, цепкости жизненных впечатлений Горького, проявление щедрой живописности, красочности его писательской палитры.

Известным невниманием к быту в горьковской драме отмечены интересные рассуждения Юзовского о двупланном типе пьес у Горького — о соотношениях «философского» и «жизненного» начала. Для Юзовского «жизненный» план — это только форма выражения «философского». И это правда, но не вся

Книга о Сандро Ахметели

правда. Не вся потому, что этот «жизненный» план у Горького необычайно материально-конкретен и густ. Он не только выражает философский, он сам существует как могучий эмоциональный, эстетический и идейный фактор, сам в себе несет самостоятельную философскую нагрузку. Пусть в драме Горького изменилась, например, функция «быта», как части «жизненного» начала пьесы, но ведь она продолжает упрямо существовать! Это создает иногда в книге впечатление нематериального, «головного» колорита горьковской драмы. Пусть в работе Ю. Юзовского такая опасность незначительна и читается скорее в подтексте книги, но о ней все же необходимо сказать, даже понимая намерение автора сосредоточить внимание на «философском» плане, чтобы показать идейную и общественную связь Горького с предшествующей и современной ему драматургией в процессе постепенного видоизменения самого драматического искусства.

Главы книги, посвященные борьбе Горького против реакционных идей Достоевского и Толстого, глава о Горьком и Чехове, а также раздел о русских драматургах — предшественниках Горького потому не выглядят здесь ненужными, что драматургия Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, Островского, Чехова взяты не как самоцель, не изолированно, а в своих внутренних, идейных и художественных связях, как единый общественный и эстетический процесс.

И самое важное, что Юзовский рассматривает в тесной связи с общественной жизнью разных эпох не только идейное содержание в великой русской драматургии, но и становление ее художественной формы.

Близость Горького к великой этой драматургии выявляется поэтому особенно отчетливо, ярче рассматривается тот качественный скачок, который совершило на горьковском этапе искусство драмы.

Юзовский не ставил себе задачей рассказать сценическую историю горьковских пьес. Его интересует прежде всего природа театра Горького. И для того, чтобы ее постичь, он рассматривает спектакли разных лет и разных театров. Особенно интересны страницы, посвященные работе Станиславского и Немировича-Данченко над постановкой «На дне». Юзовский глубоко и точно раскрыл эстетический смысл «нового тона», который нашел Немирович-Данченко для воплощения горьковской драматургии.

Третья часть книги («Вопросы формы») представляется нам наиболее значительной. В ней отчетливо проявился ценный методологический принцип исследователя. Законы горьковского театра даны не суммарно, как свод неких канонических правил, а именно как форма выражения его идей и мыслей. Великолепно показано новаторство Горького, зачастую не осознанное им самим, рождаемое новым содержанием его драмы.

Но в книге, к сожалению, нет финала: Юзовский не проследил жизнь горьковской традиции в современности, в явлениях советского и зарубежного искусства. Вскользь сделанное упоминание о Брехте не меняет существа дела. Конечно, это не упрек, а пожелание продолжить работу именно в этом направлении. Кому, как не Юзовскому, надлежит показать нам, как участвует в жизни современной драматургии неумирающий театр Горького!

Г. Зорина

В свой последний приезд в Москву, весной 1958 года, театр имени Руставели показал замечательный спектакль — «Царь Эдип» Софокла, поставленный режиссером Додо Алексидзе. И старые московские театралы, оживленно обсуждая эту постановку, говорили: «В спектакле чувствуется творческий огонь Сандро Ахметели».

Действительно, весь приподнятый, патетический стиль грузинского «Царя Эдипа», его исключительная пластичность и в то же время глубокий реализм вызвали в памяти те же черты лучших спектаклей, созданных выдающимся режиссером грузинской сцены Сандро Ахметели: «Анзора», «Разбойников» и др.

Ахметели продолжает жить и в родном ему театре и в искусстве родного ему народа.

И как нельзя более своевременно тбилисское издательство «Хеловнеба» («Искусство») выпустило в 1958 году большой сборник статей и материалов, посвященных жизни и творчеству замечательного художника. Эта книга — не только дань таланту Сандро Ахметели, но и хороший вклад в историю советского театрального искусства.

Особенный интерес представляют выступления самого С. Ахметели по вопросам театрального искусства и драматургии. По этим выступлениям можно судить, к какому театру он стремился, как хотел помочь строительству социалистического общества и в чем вообще видел задачу искусства.

«Наша цель, — говорил С. Ахметели, выступая после вторых гастролей театра имени Руставели в Москве, в 1933 году, — интернациональное воспитание масс, а форма здесь — это способ, а не цель... Если национальная форма помогает освоению социалистического содержания, если она помогает интернациональному воспитанию, тогда наши усилия, наш труд мы считаем плодотворными».

Это не было голословной декларацией. Цитируемое высказывание Ахметели лежит в основе всей его творческой деятельности, столь плодотворной, несмотря на ее сравнительную краткость. Придя в 1926/27 году к руководству театром имени Руставели, Сандро Ахметели решительно повернул его к советской драматургии, к мировой классике, трактуемой по-новому. Наряду с пьесами грузинских советских драматургов (Н. Шиукашвили, С. Шаншиашвили, Ш. Дадиани и др.) он ставил пьесы В. Билль-Белоцерковского, Б. Лавренива, Вс. Иванова, В. Киршона и т. д.

В деятельности Ахметели были отдельные срывы, иногда он эстетизировал грузинскую старину, и противники большого мастера (нередко весьма резкого в страстной защите своих взглядов), раздувая его ошибки, кричали о националистическом и формалистическом уклонах. Сейчас, когда улеглась пыль групповых дразг, нужно сказать со всей объективностью: в лице Сандро Ахметели, при всех противоречиях его творчества, мы имели подлинно совет-

«Сандро Ахметели». Сборник статей и материалов. Изд-во «Хеловнеба», Тбилиси, 1958, 278 стр.