

# БИБЛИОГРАФИЯ

## Две книги Александра Роскина

«Я не верю в такую литературоведческую науку, которая, требуя от своих работников серьезности, совсем не требует от них чувства любви», — писал Александр Роскин в одной из своих статей. Но читатель приходит к этой мысли раньше, чем прочтет ее. Ибо настоящая любовь и страстный полемический темперамент пронизывают все критические работы Роскина, о чем бы ни шла речь — о Мольере или Паустовском, о Тургеневе или Каверине, Гоголе или Грине, Флобере или Арбузове.

Александр Роскин — писатель, критик и музыкант — погиб солдатом в первых боях с фашизмом в 1941 году, не успев осуществить многих творческих планов. Но то, что он успел написать, поражает многообразием тем, блестящей и разносторонней эрудицией, глубиной и тонкостью подлинно научного литературоведческого анализа и главное — тем самым сочетанием «серьезности и любви», об отсутствии которых он часто говорил с такой горечью.

Рассыпанные в периодической печати статьи и очерки Роскина впервые собраны и систематизированы в двух книгах, выпущенных недавно двумя издательствами — «Советским писателем» и Гослитиздатом. Оба сборника, по существу, представляют собой единую книгу.

А. Роскин, Статьи о литературе и театре. «Советский писатель», 1959, стр. 436, ц. 9 р. 70 к.

А. П. Чехов. Статьи и очерки. Гослитиздат, 1959, 431 стр., ц. 11 р.

Составитель Н. Роскина.

Основным залогом жизненности работ Роскина, даже тех, которые посвящены давно уже забытым произведениям однодневкам, является его острые критическая мысль, всегда находящая в частном общем, извлекающая из каждой отдельной удачи или неудачи урок для всей советской литературы. Любое разбиравшееся произведение дает критику повод для размышления над серьезнейшими художественными проблемами современности.

Особенно волнуют Роскина вопросы советской литературы. Подмена типического обыкновенным, а обыкновенного — серым или, наоборот, поверхностный романтизм, рождающийся на почве недостаточного реалистического видения мира, сюжетные и языковые штампы, поверхностная наблюдательность вместо глубокого осмысливания жизни, отсутствие в произведении примет нашего времени, формализм во всех проявлениях — все это критик клеймит так же гневно, как радостно приветствует всякое проявление истинно нового в искусстве, понимаемого им прежде всего как новизна выражения большой жизненной правды.

Острая, смелая, удивительно современно звучащая мысль облечена у Роскина в форму непринужденную и гибкую, язык его не скован ложным «академизмом», образы свежи и ярки. Говоря о сильной стороне творчества Паустовского — чувство природы — и называя его пейзажи «произведениями живописи, созданными средствами словесного мастерства», критик добавляет: «Их можно было бы вешать на стену, если бы только для подобных картин существовали рамы и гвозди».

В ряду произведений советской литературы особое внимание критика привлекают материалы, посвященные театру, в частности две известные книги К. С. Станиславского и «Из прошлого» Вл. И. Немировича-Данченко. Театр в понимании Роскина органично и кровно связан с литературой. Подчеркивая тот факт, что Художественный театр возник как театр литературный и что его борьба за определенные литературные идеалы возводила всю театральную культуру на новую, более высокую ступень, критик указывает на некоторые стороны чисто театральной деятельности Станиславского, которые должны стать предметом литературного исследования.

Роскина восхищает меткость, проникновенность и подлинная художественность писательских характеристик в книге «Моя жизнь в искусстве». Верный себе, даже в маленькой статье «Станиславский и литература» он касается больших проблем реализма и клеймит писателей, лишенных творческого горения и жажды к жизни, — тех, кто работает «холодным способом», кому «достаточно прогуливаться по жизни, держа в одной руке записную книжку, а в другой — карандаш». Художник должен, подобно Станиславскому, «запечатлевать жизнь в сердце и творить, черпая из сердца».

Роскин отмечает удивительную простоту изложения Станиславским серьезнейших творческих вопросов, называя его книги «превосходным стилистическим уроком многим нашим критикам, выразительным напоминанием о том, что можно углубляться в самые сложные вопросы искусства и в то же время писать о них просто и по-своему поэтично».

Горячо любя Художественный театр, преклоняясь перед его создателями, Роскин тем не менее, — а может быть, именно поэтому, — с неподкупной критической принципиальностью и взыскательной тре-

бовательностью отнесся к книге Немировича-Данченко «Из прошлого». Разбросанность изложения, случайный подбор черт в характеристиках великих людей, фиксирующий вместо жизненного — житейское, бытовое, подчеркнутая анекдотичность некоторых эпизодов и, главное, отсутствие сосредоточенного рассказа о борьбе за новое театральное искусство — все это не удовлетворяет критика. И в то же время Роскин видит в книге Немировича-Данченко и бесспорно интересные факты, и меткие характеристики художественных явлений эпохи, и глубокие размышления о театре, и наблюдения творческих взаимоотношений актера и режиссера. Эти эпизоды мемуаров критик оценивает как «вехи будущей, еще не написанной Немировичем-Данченко, увлекательнейшей книги на тему о Художественном театре и русской литературе, о Художественном театре как зеркале русской литературы».

В интереснейшей полемике с Немировичем по вопросу об отношении Чехова к театру, о расхождении в творчестве зрелого Чехова повествовательной и драматической форм, о природе драматургического новаторства Чехова Роскин раскрывает свое понимание этих сложнейших вопросов, сама постановка которых знаменует органическое единство литературы и театра.

Утверждением этого единства пронизаны статьи Роскина, посвященные непосредственно театру. Работа над спектаклем — будь то инсценировка или драматургическое произведение — представляется ему прежде всего как процесс глубокого проникновения в мироощущение писателя. И воплощать на сцене нужно не интригу, не внешнюю характерность, а прежде всего мир больших идей, выраженный драматургом в обобщении жизненных явлений.

Забвение этого принципа неизбежно приводит к провалу спектакля. Анализируя причины неудачи постановки «Ревизора» в театре имени Вахтангова, Роскин указывает на отсутствие типического в спектакле, на отсутствие обобщения в образах. Утратив карикатурность, образы как бы приобрели «жизненность», но жизненность эта — мнимая; это жизненность отдельных, случайных явлений, лишенная общих, типических черт. Дело в том, что у Гоголя правда лежит не в стороне от карикатурности, а заключена в этой карикатурности. «Поправка» к Гоголю выхолостила пьесу, ибо карикатура, гротеск для Гоголя — не прием, а выражение жизненного ощущения, ни в коей мере не противоречащее высокому реализму.

«Реалистическое изображение у Гоголя — это волна, а гротеск, карикатура — ее пенистый и шипящий гребень. И волна и гребень несут читателя в одном направлении, к одному берегу».

Освобождение от штампов — это еще не решение спектакля. Нельзя творить, руководствуясь одними негативными задачами. Нужна идея — идея жизненная и философская, воплощенная драматургом.

Но и верность драматургу — это еще не все. Жизненность и обаяние спектакля Роскин видит не только в растворении театра в драматурге, но и в известном противопоставлении его миру — своего мира. Театральный спектакль живет во времени, следовательно, он неизбежно должен меняться. Спорящее начало должно жить в спектакле с самого его рождения. «Истинное театральное творчество всегда несет в себе эту двойственность, является сложным синтезом «сходства» и «несходства». Вот почему, когда драматург, увидев на представлении своей

пьесы новые, не знакомые ему ранее образы, признает их все же равноправными, театр ощущает это признание как высокую победу своего искусства».

Одной из таких «высоких побед» театрального искусства — побед, обусловленных внесением в пьесу активного и действенного «спорящего начала», — Роскин считал вторую постановку в Художественном театре пьесы «Три сестры». Этому спектаклю посвящено единственное в своем роде обширное монографическое исследование, в первых разделах которого освещены истоки чеховской драматургии и ее принципиальное новаторство.

Художественный театр на заре своего существования уловил только своеобразие Чехова, изолировав его от внутренне родственных художественных явлений. Чеховские пьесы оказались привязанными к определенной эпохе и определенному бытовому складу. Неразрешенность «чеховской проблемы» тормозила творческий рост Художественного театра.

Приступая через сорок лет к новой постановке «Трех сестер», Немирович-Данченко считал одной из основных задач будущего спектакля разоблачение легенды о чеховском пессимизме. Мечта о будущем — лейтмотив спектакля, его основная гармоническая ткань.

Такой подход к спектаклю обусловил его решение в светлой, поэтической тональности.

Многосторонний и тщательный разбор спектакля у Роскина, пожалуй, не имеет себе равных в театрально-литературной литературе. Высокие требования критика к театру, режиссерскому и актерскому мастерству нашли здесь наиболее полное и законченное выражение.

Большая, принципиальная взыскательность сочетается с дружеской доброжелательностью, происходящей от сознания общности дела театра и критики, и — как везде и всегда у Роскина — серьезность исследования и глубокое понимание театра сочетаются с горячей увлеченностью и любовью.

Чехов для Роскина был больше, чем любимый писатель. В двух биографических очерках для детей — «Чехов» и «Антоша Чехонте» — образ Чехова-писателя предстает в неразрывном единстве с Чеховым-человеком. Формирование характера Чехова, процесс «выдавливания из себя раба», нелегкий и сложный творческий путь к вершинам реализма даны с художественной убедительностью, без скидок на возраст читателей.

Тон повествования — спокойный, задушевный; наброски образов — осторожные, сделанные в мягкой, «акварельной» манере; характеры же получились удивительно живыми и ярко индивидуальными. Очень помогли здесь автору обнаруженные им материалы переписки Чехова и его семьи.

Трудно назвать проблему чеховедения, которую в той или иной мере не затронул бы Роскин. Чуть не в каждом очерке намечены важные научные вопросы.

«Письма... к Чехову... почти не изучены. Между тем они дают очень много для верного понимания Чехова».

«Изучение Чехова в окружении своих многочисленных спутников почти не начато».

«Исследование на тему «Чехов в театральных креслах» еще не написано».

«История знакомства Чехова с декадентами еще плохо прослежена».

«Если бы была издана антология «Чехов-критик»...».

«Вопрос о путях, по которым шел Антоша Чехонте к реализму Антона Чехова, остается по существу еще не разрешенным».

Цитаты можно было бы продолжить.

Эти вехи,ставленные на всех путях научного исследования, будят творческую мысль историков литературы и критиков, призывая их проложить дороги по намеченным тропинкам и завершить то, что не успел сделать Александр Роскин.

А. Владимирская

## Гегель о драматургии

Опубликована третья книга «Лекций по эстетике» Гегеля. Ее изданием завершен начатый еще в 1938 году выпуск «Эстетики» Гегеля на русском языке. Наши творческие работники могут познакомиться с одним из самых выдающихся произведений мировой эстетической мысли. Энгельс в одном из своих писем, рекомендуя для чтения «Эстетику» Гегеля, замечает: «Когда Вы уже несколько вработаетесь, то будете поражены». И по сей день трехтомная «Эстетика» немецкого философа, одного из образованнейших людей всех времен, поражает своей энциклопедичностью, диалектическим методом исследования общих и частных проблем истории и теории искусства, огромным историческим чутьем.

Конечно, как указывал Ленин, читать Гегеля надо материалистически: идеализм дает себя знать и в его философии искусства. Есть у Гегеля положения, ограниченность или ошибочность которых обусловлена конкретно-историческим временем, общественными условиями, в которых жил и работал философ. Поэтому необходим критический подход к его наследию. Но именно материалистическое, научно-критическое изучение эстетики Гегеля позволяет взять из нее все то, что имеет непреходящее значение для художественного творчества, для правильного понимания и дальнейшей разработки вопросов искусства.

Вышедшая третья книга «Лекций по эстетике» дает возможность познакомиться с мыслями Гегеля о «драматической поэзии» — драматургии.

В драматургии Гегель видел вершину искусства, считая, что только речь способна достойно выражать «дух», то есть отображать действительность. С этим согласиться нельзя: каждый вид искусства присущими ему специфическими средствами может

правдиво отражать жизнь. Сам Гегель там, где он идет от художественной практики, очень чутко относится к специфике искусства и требует того же от художников. Он пишет, что драматургу прежде всего следует считаться с теми художественными требованиями, которые могут обеспечить благоприятный прием народом его произведения.

Каковы же эти требования — принципы и законы драматургического искусства?

Необходимым условием драмы Гегель считал изображение человеческих действий и отношений. В наличии глубокого конфликта, приводящего в активное действие персонажей драмы, Гегель видит специфическую особенность драматургии, героем которой является «действующий индивид», а в центре «стоят коллизии целей и характеров». Здесь, по всей вероятности, лежит действительная причина предпочтения Гегелем драматургии другим видам искусства: в ней он видит искусство, которое может наиболее полно и совершенно изобразить в живых человеческих действиях сложность характеров, борьбу в процессе общественного развития.

Гегель не признает вялого развертывания действия, пестроты и рыхлости композиции пьесы, отвергает эпизоды, которые тормозят ход действия, требует, чтобы каждая ситуация была строго мотивирована поступками и отношениями людей, действующих в богатых коллизиями обстоятельствах. Конфликт выступает не только как движущая пружина развертывания содержания драмы, но и как форма раскрытия человеческих характеров и поступков. Конфликт дает возможность драматургу наиболее полно и правдиво показать сущность характера данного индивида. В свою очередь коллизия должна быть выявлена в соответствии с целями и характерами действующих в пьесе персонажей.

Гегель не сводит значимость содержания пьесы к наличию в ней конфликта. Конфликт, созданный драматургом ради внешней занимательности или ложной драматичности, не заслуживает внимания зрителя, и произведение тем более преходяще, чем больше его содержание составляют второстепенные цели и страсти. Гегель рассматривает содержание пьесы, заключенный в нем конфликт в связи с тем определяющим пафосом, идеей, во имя которых сталкиваются характеры. Идея пьесы должна быть общественно значимой, представлять большой интерес. Благодаря этому драматургия может играть активную роль в жизни общества.

Как бы значима ни была идея художественного произведения, она только тогда оказывает свое воздействие на людей, когда раскрывается через характеры людей, их действия и поступки, а не подается в «оголенном» виде, в лоб — рефлектированием героев, авторскими назиданиями, морализированием. В характере Гегель видит подлинное средоточие художественного изображения. Создание реалистических, художественно полноценных характеров есть решающее условие драматургической индивидуализации идеального содержания пьесы. И мысли Гегеля о принципах создания образа-характера имеют большое значение для теории и практики драматургии.

Ничего общего со спецификой искусства не имеет подмена человеческого характера этаким носителем «персонифицированных интересов», «формальными и абстрактными представителями общих качеств и страстей». Подобная «формальная всеобщность» с ее риторикой и ложным пафосом, по меткому заме-

<sup>1</sup> Гегель, Соч., т. XIV. Лекции по эстетике, кн. 3, М., Соцэкиз, 1958, 440 стр., ц. 13 р. 60 к.