

Автор правильно говорит: «Для того чтобы выработать свое отношение к предмету или явлению, дать им оценку, необходимо их понять» (стр. 37). Без эстетического познания и понимания не может быть и эстетического чувства. Познать же художественное творение, понять его — значит освоить его художественно-эстетическое содержание вместе с его формой. Совершенно правильна оставшаяся нераскрытой мысль Б. Кубланова о том, что чувство неотделимо от мышления, а сознание проникается чувством. Больше того, он сам в одном месте говорит о целостном воздействии искусства на человека.

Но если эстетическое в искусстве — только форма, если эстетическими бывают только эмоции, только чувство, то эстетически познать и понять произведение — значит познать и понять только его форму. Что же касается понимания содержания, то это уже осмысление политических, нравственных и тому подобных идей и теорий. Следовательно, исходя из точки зрения автора, мы никогда не можем эстетически познать содержание искусства и дать ему эстетическую оценку. А так как «чувство как психическое состояние есть реакция человека в ходе мыслительного процесса на предметы и явления действительности, результат оценки их» (стр. 37), то произведение искусства — в силу сказанного — не может эстетически целостно воздействовать на нас и возбуждать эстетическое отношение к нему!

Правда, у Б. Кубланова есть суждения и об эстетическом воздействии содержания искусства. Чувства, говорит он, связывают человека с внешней средой непосредственно, а абстрактное мышление — опосредствованно, через чувственное познание. Поэтому и «содержание произведений искусства способно вызвать эстетическое чувство, но не непосредственно, а опосредствованно, через художественные образы» (стр. 43); «только образы — форма искусства — связаны с эстетическим чувством *непосредственно*, идейное содержание связано с ним *опосредствованно* — через порождаемые им нравственно-интеллектуальные чувства» (стр. 49). Но эти положения только лишний раз свидетельствуют, что перед нами — разрыв формы и содержания, эстетического отношения и эстетического чувства, обоснование тезиса о том, что содержание само по себе не является эстетическим и способно породить только «нравственно-интеллектуальные» чувства.

Вряд ли возможно решить проблему эстетического чувства, отчлняя его от эстетического отношения, сводя его источник к форме явлений и метафизически понимая специфику искусства. Поэтому Б. Кубланову и не удалась его похвальная попытка разобраться в малоисследованном вопросе.

З. АПРЕСЯН

ВЕРНЫЕ МЫСЛИ О ДРАМАТУРГИИ*

Мы привычно повторяем, что «драматургия отстает», но мало задумываемся о трудностях развития этого рода нашей литературы, о причинах его многолетнего «отставания». Вот почему каждая серьезная работа, посвященная советской драматургии, представляет особый интерес. С таким интересом читаешь вышедшую недавно в издательстве «Советский писатель» небольшую книжку Н. Абалкина «Кругозор драматурга».

* Н. А б а л к и н, Кругозор драматурга, «Советский писатель», 1957, 138 стр.

Книга эта не носит исследовательского характера, в ней нет обстоятельного анализа драматических произведений последних лет, хотя именно пьесы 50-х годов послужили почвой для критических размышлений автора о нашей драматургии. Работа Н. Абалкина плодотворна тем, что в ней с хорошей прямоотой и убежденностью поставлены и во многом решены некоторые важные проблемы развития советской драматической литературы. Дорого и то, что пишет автор о драматургии и драматургах с публицистическим темпераментом, с ясно выраженными *своими* пристрастиями и несогласиями. Прочитал книжку и видишь: такова позиция критика Н. Абалкина. И если вызывают возражения некоторые его оценки пьес или суждения по частным поводам, то общая позиция автора, несомненно, верна. С этой позиции автор воюет за идейную ясность и чистоту нашей драматургии, за большую мысль и совершенную художественную форму.

Все согласны с тем, что знание жизни — первейшее условие успешной работы писателя. Но как часто еще знание жизни понимается узко, бедно, как сумма более или менее зорких наблюдений или познаний в сфере быта и трудовой деятельности литературных героев. Очень прав Н. Абалкин, когда, говоря о *писательском* знании жизни, он выдвигает на первый план партийную принципиальность, идейный кругозор художника, его способность видеть в частном общее, способность размышлять о жизни с позиций передовой марксистско-ленинской науки. «Глубокое понимание идейного, исторического смысла жизненных процессов,— пишет Н. Абалкин, — умение выявить и правильно выразить в своем творчестве ведущие тенденции общественного развития — вот чем определяется писательское знание жизни».

Кому под силу такое проникновение в действительность? Конечно, в первую голову человеку талантливому, коль скоро речь идет о художнике. Но, кроме того, человеку образованному, интеллигентному — вот мысль, которую нередко забывают, а иногда обходят как нечто «личное» и деликатное и которую прямо, без обиняков высказывает Н. Абалкин. «Сколько раз недостатки той или иной пьесы по привычке объяснялись слабым знанием жизни! Эта стереотипная фраза выручала критику довольно часто,— справедливо утверждает автор.— А ведь было бы куда правильнее в некоторых случаях прямо и честно сказать автору: «Вам не мешало бы поучиться, прежде чем учить других. При вашем идейном кругозоре трудно быть истинным инженером человеческих душ, учителем жизни». Мы не говорим так, боясь обидеть писателя, затронуть его самолюбие, и тем самым даем ему возможность наносить обиду читателям и зрителям».

Верные, правдивые, бьющие в цель слова. Даже не обращаясь к опыту и примеру великих писателей, каждый согласится с тем, что широкая образованность, интеллектуальная сила, интеллигентность в прямом смысле этого понятия — черты, необходимые художнику.

Однако такое требование прозвучало бы чрезмерно рационально, если бы автор в последующих главах не сосредоточил своего внимания на специфических особенностях искусства и работы писателя. В главе «О художественной правде» Н. Абалкин решительно возражает против бытующего еще и в критике и в творчестве отождествления понятий правды жизни и правды искусства. «Художественная правда,— пишет он,— представляет собой образно выраженную правду жизни и является плодом творческого вымысла... Образы действительности, перенесенные в искусство, начинают там новую, *самостоятельную* жизнь, созданную воображением художника, всецело подчиняясь при этом последовательности и логике художественного мышления».

Эти верные мысли имеют для автора не только теоретический интерес. Н. Абалкин с правильных эстетических позиций выступает против иллюстративности в драматургии, которая, по сути дела, и представляет собою механическое перенесение фактов действительности на сцену, книжные страницы или холст. На примере неудачной пьесы К. Финна «Ошибка Анны» автор показывает, что протокольное жизненное неподобие не имеет ничего общего с драматическим искусством и неизбежно дискредитирует даже большие и острые темы.

В нашей критической литературе в свое время уже был дан бой фарисейской и догматической формуле: «Так в жизни не бывает». И все же прав Н. Абалкин, вновь возвращаясь к критике этого пресловутого тезиса. Прав — потому, что узко мыслящие люди, не понимающие и не любящие искусства, порой все еще оперируют этим тезисом и наносят вред нашей литературе.

Показательна в этом смысле рецензия на пьесу А. Борщаговского «Жена», напечатанная в «Красной звезде». Точнее, не самая рецензия, а та тенденция, которая в ней заключена и которая сводится к тому, что раз один из героев пьесы, скажем, офицер Советской Армии, — плохой человек, то значит автор якобы считает плохими всех советских офицеров... Н. Абалкин остро, с весьма уместной здесь язвительной интонацией критикует подобные взгляды. И в критике этой привлекательны две стороны дела: во-первых, автор обнажает теоретическую несостоятельность догматического подхода к произведениям искусства и устанавливает неразрывную связь между антиэстетическим критерием «так в жизни не бывает» и убогой пошлостью натурализма, а во-вторых, он вступает за драматургов (да и не только драматургов!), испытавших на себе нехитрые, но вредоносные приемы фальшивой, необъективной критики. «Еще нелепее, — очень верно пишет Н. Абалкин, — выглядит попытка приписывать автору мысли его героев. В пьесе «Жена» отрицательному персонажу принадлежат слова: «Не люблю военных — много мнят о себе». Критики пьесы, ухватившись за них, пишут в «Красной звезде»: «Эти слова, видимо, выражают взгляды автора...» Подходя с такой меркой к литературе, можно договориться до самых неожиданных, прямо-таки несусветных выводов».

Говоря о природе художественной правды, Н. Абалкин затрагивает некоторые специфические особенности драматической литературы. Справедливо суждение автора о том, что характер подлинно драматического героя наделен главенствующей чертой, которая и должна быть раскрыта с максимальной полнотой. Это очень важно, ибо многие персонажи наших пьес страдают аморфностью, неопределенностью характера, у них нет той всепоглощающей страсти, которая и рождает напряженное драматическое действие.

Верно пишет Н. Абалкин, что «степень художественности пьесы во многом определяется умением драматурга точно выбрать тот момент в жизни героя, который позволяет с наибольшей полнотой раскрыть сущность изображаемого им характера».

Беда многих наших пьес опять-таки состоит в том, что герои живут в них в неинтересную пору своей жизни. И мне кажется, что Н. Абалкин напрасно не задержал на этом свое и читательское внимание. На примере Бочарникова, героя пьесы «Ошибка Анны», он показал, что время действия этой пьесы, исчисляемое пятнадцатью годами, не оправдано. Но дело ведь не только в этом. Дело в том прежде всего, что драма требует изображения героя в критический, сложный, труднейший момент его жизни. Только в этом случае можно глубоко раскрыть характер героя, а главное —

достигнуть драматического напряжения, без которого не существует искусства драмы. Это вовсе не вечный, абстрактный норматив — это требование вытекает из самой природы драматической формы. И оно, это требование, тянет за собой другое — драматизм, то есть наше живое сочувствие герою, тревога за него и его судьбу возможны лишь тогда, когда герою противостоит сильный, опасный противник. Мы хорошо знаем, что передовой человек у нас пользуется поддержкой всего общества, и это наше великое завоевание, одно из важнейших условий наших побед. И если мы видим в жизни человека, который при поддержке общественных сил легко одолел своего противника, а противник испугался этих общественных сил, то, подходя к такому случаю как одному из тысячи случаев, мы найдем его правдивым. Но для драмы такая ситуация не годится. Драма требует концентрации сил, столкнувшихся в тяжелой, жестокой борьбе. Это условность? Да, конечно, как условно всякое искусство, а драматическое в особенности. Но условность эта правдива, поскольку она выражает в образной, а значит обобщающей, концентрированной форме тенденции, существующие в жизни. И мне кажется, было бы полезно и интересно, если бы в главе «Художественная правда» Н. Абалкин на конкретных примерах показал, как ситуация, вполне возможная и даже часто встречающаяся в жизни, становится совсем не выразительной на сцене. И наоборот: как редкое, а то и исключительное положение говорит большую правду, заставляет напряженно думать о жизни. К сожалению, этого автор не сделал и потому, думается мне, не довел до логического конца свои верные мысли о правде жизни и правде искусства в драме.

Одна из глав книги Н. Абалкина носит тяжелое название «Содержание темы». Но мысли в ней заключены верные, актуальные. Наиболее важным и плодотворным кажется мне размышление автора о событии в драме как таковом и об общественном смысле этого события. И это не частный, не второстепенный вопрос. Нередко еще приходится читать и видеть на сцене пьесы, в которых события и поступки героев воспринимаются лишь как частные, единичные случаи из жизни. И сколь бы ни были сами эти случаи достоверны, правдоподобны, пьеса такая не подымается до степени искусства, ибо она лишена большой, общей, всем интересной мысли, ибо за событиями мы не можем разглядеть ни душевного мира героев, ни идей, которые взволновали художника. По сути дела, событие, ставшее исчерпывающим содержанием произведения, есть одно из проявлений иллюстративности — наиболее распространенной беды нашей драматургии. Н. Абалкин, как обычно, пишет очень определенно: «В поверхностных пьесах факты повседневной действительности чаще всего только зарегистрированы, запотоколированы, художественно не освоены. Избранная драматургом подчас весьма актуальная тема оказывается словно обнесенной глухим и высоким частоколом, из-за которого, кроме описываемого злободневного события, ничего больше в жизни народа увидеть невозможно». Мысль эта убедительно подтверждается авторским анализом пьесы А. Софронова «Деньги», содержание которой, по справедливому мнению Н. Абалкина, «сведено, в сущности, к поимке браконьера».

Развивая мысль о большом содержании драматического произведения, о поэтичности, враждебной мелкой иллюстративности, автор обращается к пьесам М. Светлова, Н. Погодина. Анализ драматической поэмы «С новым счастьем» и пьесы «Сонет Петрарки» привлекателен тем, что в нем легко ощущаются авторские вкусы и пристрастия. И хорошо, что страницы эти существуют не сами по себе, а нужны автору для доказательства важных теоретических положений. «Будет грустно,— пишет,

скажем, Н. Абалкин, — если «Сонет Петрарки» окажется в постановке иного театра несколько анекдотической историей о том, как пожилой женатый человек полюбил платонической любовью случайно встретившуюся ему девушку...»

В самом деле, это было бы очень грустно, и автор, которому дорога пьеса Н. Погодина, верно утверждает, что содержание ее вовсе не в фабуле, не в событиях, а в том, что писатель «воспевает живое, вдохновенное, творческое отношение к жизни и обличает бескрылое, крохоборческое, мещанское ее восприятие». Верно заметил автор полемическую направленность произведения Н. Погодина, открываемый ею новый подход к решению так называемой бытовой темы.

В одном только трудно согласиться с Н. Абалкиным: он не разглядел существующего, мне кажется, противоречия в пьесе «Сонет Петрарки» между мыслью писателя о праве человека на мечту и реальными, земными обстоятельствами, в которых оказались погодинские герои. Что ни говори, но когда в конце пьесы Суходолов топчет большую, настоящую девичью любовь, то выглядит он черствым эгоистом, и его красивые слова о мечте и песне теряют смысл...

Опора на конкретный драматургический материал — сильная сторона книги Н. Абалкина. И вполне естественно, что в подборе и оценке анализируемых пьес сказались авторские субъективные пристрастия и антипатии. Некоторые оценки кажутся мне неверными, односторонними — это касается, в частности, «Годов странствий» А. Арбузова, «Одной» А. Алешина, «Вечно живых» В. Розова. Но не в этом дело. На то и критическая книга, чтобы автор высказывал и доказывал в ней свои суждения. А надо отдать должное Н. Абалкину — он всегда стремится быть доказательным.

Но в одном случае, по-моему, автор поступил неправильно. Получилось, что недостаточный идейный кругозор он усмотрел лишь в пьесах, условно говоря, «арбузовско-розовской» линии в нашей драматургии. Упрек этот сводится к тому, что А. Арбузов, В. Розов, А. Алешин якобы остаются как бы наблюдателями по отношению к своим героям, не поддерживают или не судят их. Думаю, что это не так. Ведь можно осудить героев по-разному: открыто, публицистически и так, что автора будто и незаметно, а зритель отчетливо видит, что хочет сказать писатель о выведенных на сцену людях. И значит ли, что писатель идейно силен лишь тогда, когда он произносит свой приговор громко, публицистически? Мне кажется, что здесь сказалось непонимание художественных особенностей, стиля некоторых пьес, хотя Н. Абалкин не раз справедливо утверждает плодотворность творческого соревнования разных манер.

Заканчивается книга главой, которая называется «Доверие художнику». «Если мы действительно хотим хороших дел в драматургии, надо побольше доверять писателю, побольше считаться с его творческими склонностями и стремлениями» — вот главная мысль этой главы. Автор подробно, аргументированно показывает, что доверие к советскому художнику — это один из важнейших принципов политики Коммунистической партии в области искусства, начиная с первых лет Октября. Н. Абалкин не забывает о том, что отступление от этого принципа, административно-догматическое толкование социалистического реализма принесло немалый вред нашей драматургии, — показателен пример десятилетнего запрета, наложенного на «Золотую карету» Л. Леонова. Можно бы вспомнить и другие примеры. Но значит ли это, что на основании издержек администрирования в искусстве можно посягать на самые принципы руководства художественным творчеством со стороны партии

и государства, основополагающие принципы партийных постановлений о литературе и искусстве? Конечно, нет! И Н. Абалкин горячо восстает против нигилистических и ревизионистских тенденций в нашей критике, сказавшихся в статье Б. Назарова и О. Грідневой («Вопросы философии»), в «Заметках писателя» А. Крона («Литературная Москва»), в произведениях вроде «Рычагов» А. Яшина.

«Мало радости,— пишет автор,— говорить об очевидных ошибках недавних лет в руководстве художественным творчеством, но замалчивать их нельзя. Они нанесли серьезный, ощутимый урон развитию литературы и искусства. Однако, как бы ни были велики эти ошибки, они не могут служить ни малейшим поводом для безответственного критиканства, опорачивания пройденного нами пути, нигилистического отношения к нашей художественной политике. Никакое администрирование, никакая чиновничья перестраховка, никакая мелочная бюрократическая опека над творческим процессом не могли остановить и не остановили развитие искусства, не могли подорвать и не подорвали основ нашей художественной политики. Вот почему и заслуживают резкого отпора недобросовестные попытки под видом критики недостатков, допущенных в недавнем прошлом, обрушиваться на позиции нашего искусства, на художественную политику партии».

Книга «Кругозор драматурга» очень критична, в ней честно и прямо говорится о многих существенных недостатках нашей драматической литературы. Но в то же время она пронизана верой автора в успешное развитие драматургии социалистического реализма, написана пером заинтересованного, доброжелательного и требовательного литератора, твердо стоящего на передовых идейных позициях.

Не все в книге удалось в равной мере. Мне кажется, что глава о драматическом конфликте намного выиграла бы, если б автор не ограничился общими суждениями, а подкрепил их серьезным анализом конфликта одной из пьес. Здесь Н. Абалкин напрасно отступил от избранного им наиболее плодотворного пути: решать теоретические проблемы, опираясь на художественную практику наших драматургов. Наиболее слабым звеном работы кажутся мне страницы, посвященные разным жанрам драматургии. Все сказанное верно, но сказано это бегло, поверхностно. Уверен, что такая важная проблема заслуживала отдельной главы.

Можно говорить и о других, более частных недостатках работы Н. Абалкина. Но при всем том хорошо, что появилась новая, горячо написанная книга, смело вторгающаяся в сферу драматического искусства и партийно, по-боевому отстаивающая принципы социалистического реализма нашей советской литературы.

А. АНАСТАСЬЕВ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК О ТВОРЧЕСТВЕ Л. ЛЕОНОВА *

В последнее время много говорится о плохом состоянии такой важной вспомогательной литературоведческой дисциплины, какой является библиография художественной литературы и литературоведения. И если довольно много сделано было в области рекомендательной библиографии, то библиография в помощь научной работе почти совсем не развивалась.

* В. М. Акимов, Леонид Леонов. Указатель литературы, Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. 1958, 87 стр.