

ГОРЬКИЙ И ЛУНАЧАРСКИЙ И СПОРЫ НАЧАЛА 30-х ГОДОВ О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

И. МИКОЛАЙТИС

Проблема традиций и новаторства может быть названа вечной. Она выдвигается постоянно самой изменяющейся действительностью, которая заставляет художника решать проблемы современности, неумолимо требует новых форм, но которые развиваются неразрывно со старыми и из старых.

Однако есть периоды, когда эта проблема становится первостепенной, становится проблемой проблем, без разрешения которой невозможно развитие искусства. В истории советского общества таким периодом явилась первая половина 30-х годов, когда проблема традиций и новаторства обсуждалась во всех сферах искусства и особенно интенсивно в области драматургии.

Нельзя сказать, что этот вопрос не ставился раньше. С первого дня существования советской литературы он был поставлен. Однако решался он по-разному: в 20-ые годы — в самом общем плане, главным образом в плане мировоззренческом, принципиально; на рубеже 20-х—30-х гг. постановка его приобретает новый характер — дальнейший, собственно творческий этап: речь идет о конкретных формах искусства.

Наконец, сегодня вновь решается эта проблема, на новом уровне — творчески, теоретически, историко-литературно. Одним из конкретных проявлений интереса к этой проблеме явилась книга А. О. Богуславского и В. А. Диева «Русская советская драматургия 1917—1935», Основные проблемы развития, М., АН СССР, 1963.

Основным стержнем, объединяющим все главы книги, «является проблема традиций и новаторства в советской драматургии»¹.

Под этим углом зрения рассматривается и драматургия первой половины 30-х годов, вопросам развития которой посвящена в книге целая глава. Авторы книги, опираясь на обширный архивный материал, периодическим и другим источникам, освещают процесс развития драматургии, теории драмы и критической мысли в этой области в данный период и убедительно доказывают несостоятельность довольно распространенной в свое время точки зрения, что дискуссия 30-х годов по вопросам развития советской драматургии была схоластической, бесплодной. Внимание авторов сосредоточено на творческом соревновании двух направлений — монументального и камерного — и спорах между виднейшими представителями их: Погодиным и Вишневым, с одной стороны, и Киршиным и Афиногеновым, с другой. Исследуя творческую практику и тео-

¹ А. О. Богуславский, В. А. Диев, Русская советская драматургия 1917—1935, М., АН СССР, 1963, стр. 4.

ретические высказывания участников споров, авторы показали, что «оба течения... были в основе своей новаторскими. Оба они отражали различные, диалектически связанные между собой стороны самой развивающейся действительности»².

Но в данном разделе книги оказались недостаточно полно освещены взгляды Горького и Луначарского — участников полемики.

Богуславский и Диев пишут: «Горький не оставался, нужно думать, безразличен к тем бурным спорам и поискам, которые шли в драматургии 30-х годов, в частности, к дискуссии между сторонниками монументальности и камерности. Не примыкая ни к тем, ни к другим, Горький объективно стремился найти известный синтез, дающий возможность сохранить все наиболее ценные для него качества формы «семейной драмы» — особенно полноту раскрытия человеческих характеров — и в то же время использовать бесспорные достижения монументального, масштабного стиля в драматургии — широту исторической перспективы, эпический размах»³. Горький не только не остался безразличен к спорам, но и сам, являясь участником полемики, высказался по всем спорным вопросам, выразил свое отношение как к содержанию, так и к форме споров.

В предсъездовские годы основной заботой Горького и Луначарского было — дать определение и теоретическое обоснование новому пролетарскому стилю — методу социалистического реализма, уже давшему знать себя в творчестве художников. Поэтому все их статьи и высказывания, имеющие отношение к нас интересующей полемике, проходили под лозунгом борьбы за социалистический реализм и стилевое многообразие советской драматургии в рамках этого метода. Участие в спорах уже свидетельствует о том, что оба они ждали от них конкретных результатов. Они не ограничились только рамками дискуссии. Многие спорные вопросы переносились на пленумы Оргкомитета Союза СП, на I съезд, на пленумы Правления Союза СП. Письма, доклады и речи на пленумах и съезде, статьи говорят о том, что Горький хорошо знал материалы полемики и, имея твердое мнение по всем вопросам, разными способами влиял на ее ход. При этом нужно учесть, что, с одной стороны, споры и сама драматургия начала 30-х годов влияли на Горького и его творчество, а с другой, — он сам влиял на творчество и эстетические взгляды как представителей камерного, так и монументального направления. И влиял не только опосредствованно — через свое творчество, о чем говорится в книге Диева и Богуславского, но и непосредственно, участвуя в полемике. Но в книге не говорится о Горьком как об участнике дискуссии, в то время как некоторые, с первого взгляда нейтральные статьи посвящены ей. Вот как Горьким поясняется причина появления статьи «О пьесах»: «У нас, к сожалению, вошло в обычай, что молодой человек, написавший одну-две пьесы, воображает себя «сих дел мастером», тотчас же начинает прилаживать к ним газетные статейки или же устные доклады, в коих рассказывает «городу и миру» о методах своего творчества и даже иногда пытается сочинить нечто вроде «теории драмы». ...я считаю себя вправе последовать дурному примеру. Я написал не две, не пять, а около двадцати плохих пьес и, как старый литератор, обязан поделиться с молодежью опытом»⁴.

Это разрешает предположить, что статья — отклик на бурные споры о путях советской драматургии. В ней Горький дает основные положения

² «Русская литература», 1961, № 3, стр. 105.

³ А. О. Богуславский, В. А. Диев, Указ. соч., стр. 370.

⁴ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 594.

своих теоретических взглядов на драму как на самую трудную форму литературы: драма «должна быть актуальна, сюжетна, насыщена действием»⁵, в ней должны быть яркие и неповторимые характеры и типы, которые создаются «исключительно и только их речами»⁶, «силою языка, тщательным отбором наиболее крепких, точных слов, как это делали величайшие драматурги Европы»⁷. Таким образом, Горький сразу же расширяет пределы полемики, связывая ее с вопросом о языке художественного произведения и выделяя его как главный, и с вопросом об отношении к классическому наследию и литературной учебе. Характерно, что и во время встречи с Афиногеновым в Сорренто Горький свое отношение к спорам связывает с требованием тщательно работать над языком произведений: «Какое у вас там положение в литературе? С кем деретесь? По-моему, эта драка работать мешает, писать надо, хорошо писать. Языком надо заняться...»⁸

Оценивая же позицию Луначарского, авторы приходят к выводу, с которым трудно согласиться: «Луначарский не увидел в драматической дискуссии, развернувшейся на его глазах, ничего, кроме разногласий второстепенного и чисто формального характера. Поэтому сама страстность спора между двумя течениями в драматургии казалась ему просто комичной»⁹.

Это утверждение опровергается материалом полемики, целым рядом статей Луначарского, посвященных дискуссии и творчеству или теоретическим взглядам ее участников: «Хлеб» Киршона на сцене МХТ» (1931), «Заговор чувств» Олеси в театре Вахтангова» (1929), «Социалистический реализм» (1933), «О социалистическом реализме» (Вместо заключительного слова) (1933).

Нужно остановиться на взглядах Горького и Луначарского, ибо это не просто взгляды, а в сущности определенная концепция, и такая концепция, которая сохраняет свое значение до сих пор. Изучение позволит не только полнее представить споры, но по существу — судить о характере эстетической мысли 30-х годов. Взгляды Горького и Луначарского по всем основным вопросам были настолько близки, хотя и не тождественны, и настолько отличались от теоретических положений любого из двух течений, что можно говорить о третьем течении, ими представляемом.

Горького, как художника, и в полемике более всего интересовали вопросы мастерства, учебы, воспитания молодого поколения советских художников.

Луначарский же выступал главным образом как критик-марксист, дающий в первую очередь политическую оценку тому или иному явлению в драматургии.

Большой жизненный опыт, глубокое знание истории мировой культуры и понимание сущности искусства, многолетняя художественно-творческая работа помогли Горькому и Луначарскому остаться на высоте марксистско-ленинской эстетической мысли и избежать в нас интересующей полемике тех ошибок и крайностей, которые были допущены и сторонниками монументализма, и — камерности¹⁰.

⁵ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 603.

⁶ Там же, стр. 595.

⁷ Там же, стр. 599.

⁸ А. Афиногенов, Статьи, дневники, письма. Воспоминания, М., «Искусство», 1957, стр. 42.

⁹ А. О. Богуславский, В. А. Днев, Указ. соч., стр. 317.

¹⁰ Одной из первых попыток изучить и осмыслить критическое наследие Луначарского по вопросам театра и драматургии является статья С. М. Говорова «А. В. Луначарский о путях развития советской драматургии». («Ученые записки Шад-

В начале 30-х годов и драматурги, и теоретики драмы пытались найти какой-то один стиль, пролетарскую форму, которые бы соответствовали эпохе. В ходе полемики сторонники психологического направления не считали пролетарским стилизующее, и, наоборот, ратующие за новые, пролетарские формы, психологическое направление именовали буржуазным.

Луначарский и Горький признавали правомерными поиски и той, и другой школы, для них обе эти тенденции — выражение стиля пролетарской литературы.

Луначарский в 1931 году пишет статью «О новых пьесах и основных линиях пролетарского искусства», этим непосредственно включаясь в полемику. Он дает оценку драматургии, в сущности совпадающую с оценкой литературоведов наших дней, указывает, что театр тех лет, «не выходя из рамок пролетарского стиля, ... идет путями двух приемов — реалистического (психологического) и стилизующего (тенденционно деформирующего)»¹¹. По его мнению, оба эти приема нужны пролетариату, взаимно влияя друг на друга обогащаются, в чистом виде встречаются редко, хотя эта возможность и не исключена. Каждая линия выражена не только в театрах разных направлений, но и в драматургии. «Пролетарские писатели, по направлению своего таланта устремленные к реалистической задаче пролетарского искусства или ставящие себе в данной конкретной драме такую цель, будут всегда стремиться поставить свои пьесы в Художественном театре или театре этой же линии. Пролетарские писатели, которые будут стремиться к аристофановскому приему, к полной свободе от подчинения правдоподобию, будут устремляться к театру Мейерхольда»¹².

Существование разных стилевых тенденций не только в драматургии, но и в театре тех лет свидетельствовало о жизненности, органичности. Горький и Луначарский понимали, что обе эти линии имеют равные права на существование. Они исходили из правильного понимания связи содержания и формы в искусстве. Действительность диктует и новое содержание, и новую форму. Многообразная, богатая событиями и характерами жизнь может быть отражена лишь многообразным по форме и стилям пролетарским искусством.

И сторонники монументального, а также и психологического направления тоже исходили из того, что действительность является определяющим фактором, но они не признавали разнообразия действительности, в их взглядах на жизненные явления сказалась некоторая доля догматизма.

Луначарский высоко ценил гибкость художника в подборе изобразительных средств. Основной заслугой Художественного театра считал его бережное отношение к материалу спектакля — пьесе, стремление передать дух писателя, то, что МХТ мог говорить: «...мы найдем соот-

ринского Государственного пединститута», 1963, вып. 6 (филология), стр. 119—137). Однако здесь не говорится об отношении критика к нас интересующей полемике, о его участии в ней, хотя материалы ее используются.

¹¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 651.

¹² Там же, стр. 652—653.

ответственное вашему литературному тексту сценическое тело»¹³. Драматург, по его мнению, тоже должен, ставя на первое место идею произведения, искать и находить ту форму, выбрать те стиливые приемы, которые помогли бы лучше всего эту идею выразить.

И Горький считал, что выбор жанра и формы произведения определяется героем и временем. В статье «О пьесах» он дает наглядные уроки этого. Говоря о пьесе «На дне», он показывает, что она устарела, что теперь нельзя так изображать утешителя — «в наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и — комическая»¹⁴. Нельзя по-старому и нового героя показывать. «Героическое дело требует героического слова»¹⁵, — говорит Горький и тут же отмечает, что «наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого»¹⁶. То есть, Горький ратовал за монументальные формы, что сближало его с Вишневским и Погодиным.

Но Горький видел жизнь во всем ее многообразии, видел другие явления и других героев, понимал, что «в наши дни человек подвергается разнообразнейшим воздействиям буйно взвихренной действительности, он переживает в себе самом борьбу индивидуалиста с социализмом, борьбу противоречий непримиримых... Есть люди, у которых классовое, революционное самосознание уже переросло в эмоцию, в несокрушимую волю, стало таким же инстинктом, как голод и любовь, но есть и люди, самосознание которых как бы лежит на поверхности их разума и, легко поддаваясь ударам боевой действительности, непрерывно колеблется слева направо и обратно»¹⁷. С одной стороны, «...у нас есть свой интеллигент: кому к 17 году было десять-пятнадцать лет... Это наш интеллигент — сын пролетария»¹⁸, и его нужно отразить в драматургии, а с другой, «современный драматург имеет дело с бытовым человеком, который веками воспитывался в условиях классовой борьбы, глубоко заражен зоологическим индивидуализмом и вообще является фигурой крайне пестрой, очень сложной, противоречивой. Поэтому: если мы хотим... перевоспитать его, нам не следует опрощать сегодняшнего бытового человека, а мы должны показать его самому себе во всей красоте его внутренней запутанности и раздробленности, со всеми противоречиями сердца и ума»¹⁹. А это могли сделать и делали в своем творчестве представители социально-психологической драмы.

Вишневский в 1930 году писал: «...прибегай к тем родам оружия и тем приемам их использования, которые отвечают обстановке»²⁰. Но в годы споров он думал, что обстановке отвечают только тот род оружия и те приемы его использования, которыми пользуется он сам. В этом его позиция не совпадала с позицией Горького и Луначарского.

Горький и Луначарский неоднократно отмечали, что представители этих противоположных направлений не всегда в силах уложиться в рам-

¹³ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 723.

¹⁴ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 607.

¹⁵ Там же, стр. 596.

¹⁶ Там же, стр. 602.

¹⁷ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 601—602.

¹⁸ Там же, стр. 768.

¹⁹ Там же, стр. 598.

²⁰ Вс. Вишневский, Собрание сочинений в 5 т-х, т. 5, М., ГИХЛ, 1960, стр. 318.

ках своих теоретических требований и в своих произведениях пользуются художественными средствами другого стиля. Луначарский одним из первых уловил это взаимовлияние стилей. Он писал о постановках пьес «Последний решительный» в театре Мейерхольда и «Хлеб» в МХТ-е: «Знаменуют же они для меня продолжающееся развитие обеих стилистических приемов — это хорошо — и к тому же известную тенденцию к сближению и взаимствованию — что тоже неплохо. Но при обсуждении спектакля заметны стали симптомы резкой враждебности между сторонниками обеих линий; может быть, и это не так уж плохо... Нам нужно провозглашение полной свободы работы драматургов и театров (и всего пролетарского искусства) по обеим этим линиям, которые диктуются сущностью художественных задач пролетариата.

Вот почему полемика должна умеряться сознанием законности обоих приемов»²¹.

Об этом Луначарский говорил и на II пленуме Оргкомитета Союза СП, и особенно подчеркнул в статье «Вместо заключительного слова». Вражда, деление драматургов на два враждебных лагеря не имели под собой основы, потому что все они борются за одно дело, даже при противоположности стилей есть что-то, объединяющее их, — они «направлены в одну сторону»²². Основной заслугой пролетарских драматургов он считал то, что с их творчеством на сцену приходит новое содержание, материал современности, ибо «никакой Шекспир не может говорить новой эпохе так, как с нею говорит ее собственный сын»²³.

Эта тенденция к сближению двух стилистических линий уже в первую половину 30-х годов получила свое завершение в драматургии Горького.

Умение видеть героину эпохи, общий план исторического развития страны, что было свойственно сторонникам монументальной драмы, и способность в этом стремительном историческом движении увидеть многообразие героев и судеб, разобраться в мелочах жизни, что сближало его со сторонниками камерности, психологизма, дало Горькому возможность в рамках формы семейно-психологической драмы подняться до недостигаемой до этого монументальности, создать новый жанр — историко-философскую драму, где историзм достигается не введением исторических фактов и деятелей, а исторически конкретной и яркой обрисовкой характеров и психологии действующих лиц, а монументальность — не внешними формальными средствами, а характерами эпохального масштаба.

Горький и Луначарский сумели в действительности начала 30-х годов увидеть причины, породившие два направления в советской драматургии, и правильно оценить силу их влияния на самосознание общества и дальнейшее развитие советской драматургии и искусства. Поэтому они не отдавали предпочтения ни одному из них, требуя от представителей каждого направления представлять театрам, а через них и зрителю, доброкачественный материал, неустанно совершенствоваться, бороться за мастерство.

²¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 655—656.

²² Там же, стр. 651.

²³ Там же, стр. 724.

II

Поскольку спорящие стороны вопрос о традициях и новаторстве в первую очередь решали как вопрос о форме искусства, Луначарский и Горький должны были обратить их внимание на традиции русской классической литературы и западного искусства. По существу, разговор о классическом наследстве — это разговор о литературной учебе.

Вполне понятно, почему и Горький, и Луначарский так много внимания уделяли вопросу об отношении к классическому наследию и современному искусству Запада. Эти вопросы вытекали из общей проблемы традиций и новаторства в драматургии, и их решение дало бы возможность спорящим придти к одним и тем же выводам по большинству спорных вопросов.

Вишневский и Погодин, считавшие, что «для нового вина» (содержания) обязательно нужны «новые меха» (форма), в первые годы десятилетия пренебрежительно высказывались о наследию прошлого в искусстве, много говорили о создании новой, по их мнению, пролетарской формы. «Надо принять лозунг учебы у классиков целиком и безоговорочно, — писал Вишневский. — Но каких классиков? Маркса, Энгельса, Ленина! Право — они дадут больше, чем испытанные классики Франции, России и т. д.»²⁴.

Всё свое внимание сосредоточив на поисках новой формы, Погодин и Вишневский искали «сюжеты и архитектонику и вообще каноны драмы, но принципиально отличные от буржуазных»²⁵. На этом и основывалось отрицание классической драматургии, драматургии Чехова, Толстого, Островского.

Они разрывали связь содержания с формой, на первый план выдвигали вопросы о форме и преувеличивали значение новаторства именно в области формы. К тому же вопрос решался сугубо прямолинейно: всё новаторское — пролетарское, всё не новаторское — буржуазное.

Луначарский и Горький считали, что говорить о настоящем новаторстве можно только хорошо зная историю мировой культуры, и своей литературно-критической деятельностью во многом способствовали этому. Они последовательно проводили в жизнь ленинскую мысль о том, что нельзя принимать новое только за то, что оно новое. Для них новое еще не значит — пролетарское. Они, как и Киршон, были уверены, «что и враждебное нам содержание может быть влито в новую форму»²⁶, и показали, что источники и прототипы «новаторства» в искусстве не всегда являются пролетарскими.

«Театр Мейерхольда, — пишет Луначарский, — родился в бурях революции, но имеет другую зарядку из прошлого, вряд ли пролетарскую, ибо пролетариат в это время не только не доходил до таких воззрений на искусство, но даже осторожно относился к ним. Это была зарядка левой буржуазной интеллигенции, искавшей в свое время путей к острой стилизации, ко всякого рода футуристическим фокусам и трюкам, которые резко порвали бы с ненавистным традиционным искусством»²⁷.

²⁴ В. Вишневский, Собрание сочинений в 5 т-х, т. 5, М., ГИХЛ, 1960, стр. 319.

²⁵ Н. Погодин, Театр и жизнь, М., «Искусство», 1953, стр. 26.

²⁶ Вл. Киршон, Избранное, М., ГИХЛ, 1958, стр. 568.

²⁷ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 652.

То же самое говорит Горький в статье «О бойкости»: «Наиболее шумным писателем из группы бойких у нас является драматург Вишневский. Он именует себя «новатором» в области драматургии. Он находит, что сотоварищи его «переписывают Толстого, Достоевского, Чехова, Гоголя, Рышкова, и он написал «Оптимистическую трагедию» по форме пьесы Леонида Андреева «Царь голод» и «Жизнь человека»²⁸. Как когда-то Луначарский говоря о новаторских открытиях Мейерхольда, Горький указал на происхождение «новой», «пролетарской» формы пьесы Вишневского.

На вопрос его, «может ли «хорошая форма, но абсолютно старая, закономерно выросшая на старой почве, быть адекватной тому, что мы имеем в области социальных сдвигов?», Горький отвечает: «Конечно может, ибо в этой «старой форме» есть неоспоримое достоинство — ее точный, чистый язык, ее техническая грамотность... К тому же: невозможно познание, которое отрицало бы предшествовавшее ему знание, как учили Маркс, Ленин...»²⁹.

Горький обращал внимание, что сторонники новой формы и новых канонов объединяют под одной рубрикой «буржуазный» всех драматургов прошлого, в то время как каждый из них имел свой творческий облик и в какой-то степени ломал каноны и был новатором. «Драматурги наши еще и потому счастливы, что они могут писать пьесы не стесняя себя «канонам» и «традициями», ибо взятых в строгом смысле понятий канона и традиций у нас, в русской драматургии — не было, и — на мой взгляд — не было драмы в той форме, как ее создала Европа»³⁰.

В том же направлении оценивалось Горьким и Луначарским современное искусство Запада: нужно знать всё, что делается в области дра-

²⁸ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 655.

²⁹ Там же, стр. 656. Но отрицательное отношение к классическому наследию было недолговечным и не выходило за пределы теоретических положений Вишневского. Письма, записные книжки, даже полемические статьи и высказывания говорят о том, что Вишневский постоянно изучал писателей прошлого, их достижения использовал в своем творчестве.

В письме к С. А. Майорову (1934 г.) Вс. Вишневский писал: «Был спор в «Литературной газете» с Л. Никулиным. Он полагает, вслед за Горьким, что ремарки «Оптимистической трагедии» от Л. Андреева.

Я опубликую в конце концов ответ критике:

«Изучите ранних пролетарских поэтов. Именно из их образного ряда взяты, как сплав, — образы и музыкальное построение ремарок и отчасти тексты старшин. Я укажу на поэтов: Морриса, Потье (автор интернационала), Аду Негри, Фрейлинграта, и наших: Герасимова, Маширова, Кириллова, Гостева. Их произведения — полные космических образов, напора, смутных порывов, исканий — крайне характерны для 1917—1919 годов (студии, пролеткульт, «космизм»). Перечитайте названных поэтов, — Вы увидите, как я строил рамку пьес: музыкально-романтическую плюс фактура стиха 1917—1919 годов». (Вс. Вишневский, Собрание сочинений в 5 т-х, т. 6 (дополн.), М., ГИХЛ, стр. 439.)

«Я начал изучать высказывания Горького и все его творчество, ... начал заново (подчеркнуто нами. — И. М.) изучать Гоголя раннего и позднейшего периода...» («Новый материал требует новых изобразительных средств», там же, стр. 9—10).

«Читаю о Гоголе, готовлю работу о нем...» (Там же, стр. 218).

«В «Последнем решительном» было внутреннее братание с Маяковским, ибо мой пролог — развитие теа-пародии из «Бани». Я это знаю. Когда писал, чувствовал это...» (Там же, стр. 231).

В теоретических высказываниях Вишневского много противоречащих друг другу положений: от полного отрицания классического наследия до полного признания его. Он и во второй период дискуссии последовательно придерживался мнения, что «надо искать новую форму во что бы то ни стало», но теперь уже понимает, что «ее надо искать не простыми бросками вперед, а путем изучения огромного материала, который дает нам прошлое» (Там же, т. 5, стр. 330).

³⁰ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 602.

матургии на Западе, современное искусство так же может и должно быть школой мастерства.

Луначарский всегда был убежден, что «ни одной культурной полосы, ни одной страницы культуры мы не имеем права рассматривать как дребедень, ерунду. Даже в буржуазном декадентстве, отвратительном, есть интересные элементы, которыми можно воспользоваться, и очень интересные формальные элементы и своеобразный внутренний опыт»³¹.

Того же мнения придерживался и Горький. «Распад буржуазии ярко стал заметным в тридцатилетие — 1880—1910 гг. За эти тридцать лет Европа создала наиболее «рафинированную» литературу, выработала наиболее тонкое мастерство слова: Уайльд, Рембо, Метерлинк, Верлен, Жамм, Вилье де Лиль-Адан, Клодель, Гофмансталь, Рильке, Гриппенберг, Иберг, Георге и десятки других — всё это тончайшие мастера «ювелирного искусства» в литературе. Из того, что они сняли так ярко, — следует вывод в пользу силы слова, в доказательство необходимости изучать его, всецело обладать им»³².

Точка зрения Горького и Луначарского, как видим, вполне современна, она и сегодня не утратила своего значения.

В разгаре же споров тесно связанный с оценкой классического наследия вопрос об отношении к современному западному искусству разбирался как отдельный. Тут участники дискуссии тоже разделились на два лагеря и не смогли избежать крайностей и противоречий. Вишневский, даже отрицая плодотворность учебы у классиков, не отбрасывал современной западной культуры. «Молчат о западной культуре М. Шагинян, Н. Тихонова, и десятков других, а они-то сейчас и дают отличные книги.

...Надо говорить глубоко о Западе (от Гомера, через Данте и Микеланжело, Шекспира и пр.), искать больших явлений и нести, вливать в один поток мировой литературы — и нашу»³³.

Киршон отрицательно относился к современному искусству Запада. Западная культура казалась ему однородной. Он думал (в этом и была его ошибка), что в эпоху «кризисного гниения капитализма» не возможны достижения в искусстве, достойные изучения, что в эту эпоху классическое искусство не создается, и учиться надо только у классического наследия буржуазии, «у тех художников, которые писали в период подъема буржуазии»³⁴.

Вполне понятно, что в споре о западном искусстве Луначарский поддержал Вишневского: «Неудовольствие, которое проявляет т. Киршон по части того, что «новаторы» хотят чего-то искать на западе, мне кажется совершенно неосновательным»³⁵.

Настоящее новаторство Луначарский видел в поисках «таких путей или методов, которые до сих пор не были найдены, которыми до сих пор не пользовались и которые вытекают из новых задач, ставящих перед нами ту или другую техническую проблему»³⁶. Он, как и Горький, показал, что недостаточно глубокое знание литературы прошлого, ме-

³¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 532—533.

³² В. М. Киршон. Статьи и речи о драматургии и театре. Пьесы В. М. Киршона на сцене. Воспоминания о В. М. Киршоне, М., «Искусство», 1962, стр. 285.

³³ Вс. Вишневский, Собрание сочинений в 5 т-х, т. 6 (дополн.), М., ГИХЛ, 1961, стр. 203.

³⁴ Вл. Киршон, Избранное, М., ГИХЛ, 1958, стр. 520.

³⁵ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Гос. учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1958, стр. 260.

³⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 750.

шает настоящему новаторству. «Без учения, без усвоения уже приобретенных приемов нельзя, иначе откроешь Америку или сахарную воду и будешь думать, что ты великий изобретатель, тогда как это изобретение давно известно»,—говорил Луначарский в докладе «Основы театральной политики советской власти»³⁷. Как с этим переключается оценка «новаторства» Афиногеновым в речи на I съезде писателей: «В погоне за так называемыми новыми формами мы часто пускаемся в штукарство, в приделку пятого колеса, в изобретение «новых чувств»³⁸, «в нашей драматургии мы сплошь и рядом изобретаем уже давно открытое самой жизнью. Мы сплошь и рядом выдаем в наших пьесах за новое то, что является новизной самой жизни. Или же с другой стороны, впадая в другую крайность, мы начинаем изобретать отрываясь от жизни...»³⁹.

И чтобы не изобретать уже изобретенное или хоть не выдавать за новое давно уже известное, художники должны знать, что сделало в той или иной области искусства человечество, должны изучить наследие прошлого, классическое и не классическое, даже то, которое по линии идеологической нам неприемлемо.

Позиция Горького—Луначарского по вопросу отношения к достижениям мировой культуры совпадала с позицией В. И. Ленина, высказывания которого неоднократно ими повторялись в спорах, статьях. Это характерно не только данной дискуссии, но и всей их литературно-критической деятельности. В статье «Ленин и культура» Луначарский писал, что «перекачивание здоровых положительных форм культуры с Запада Ленин считал в высшей степени важным и был в полном смысле этого слова западником»⁴⁰.

Требую от писателей постоянно совершенствоваться, учиться мастерству у художников прошлого, Горький примером ставил Ленина, который «всею своей работой доказал, что действительно не отрицает ничего ценного в буржуазной культуре»⁴¹, «...что самым ценным в ней...считал технику, «мастерство» во всех областях труда и в области литературы тоже»⁴².

* * *

III

Принципиально важным в позиции Горького и Луначарского было то, что они излагали свою теорию драмы не вообще, а высказывались по поводу конкретных произведений. Они указывали на недостатки их или отмечали положительные стороны и чаще всего, не ограничиваясь этим, делали попытки выяснить причины, которые привели писателя к удаче или неудаче, предлагали пути, дающие возможность избежать их, отучали от голого теоретизирования. Поэтому в своих выступлениях Горький и Луначарский показали, что художественные особенности про-

³⁷ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 533.

³⁸ А. Афиногенов, Статьи, дневники, письма. Воспоминания, М., «Искусство», 1957, стр. 62.

³⁹ Первый Всесоюзный Съезд советских писателей, 1934. Госполитиздат, (стенограф, отчет), М., 1934, стр. 429.

⁴⁰ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Гос. уч.-пед. изд. Мин. просв. РСФСР, стр. 78.

⁴¹ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 289.

⁴² Там же, стр. 768.

изведений спорящих не всегда отвечают тем требованиям, которые они предъявляют другим художникам. И от других участников полемики они требовали, чтобы спорящие опирались на творчество драматургов и только на этой основе делали теоретические выводы. «Слишком они теоретичны,—говорил Горький о докладах для II пленума Правления Союза СП,—слишком много в них спекуляции словами, теоретизации. Получается впечатление, что люди совершенно искренне и по потребности, глубоко ими чувствуемой, хотят установить некие нормы, каноны, шаблоны. Они хотят это сделать чисто теоретически, не опираясь на тот материал, который частью они сами создали (я говорю о драматургах), частью знают»⁴³. Содоклад Киршона на I съезде СП Горький назвал не «докладом, а попыткой «дать теорию советской драме»⁴⁴.

Горькому не нравилась поспешность в теоретизации творческих достижений, искусственное создание норм и канонов пролетарского стиля, к чему стремилась каждая из спорящих сторон.

Луначарский, как и Горький, считал, что советская литература еще в таком состоянии, что на основе созданных произведений нельзя делать выводы, каков должен быть и будет пролетарский стиль в литературе. Но он не сомневался в том, что «пролетариат создаст единый стиль, то есть, что все произведения пролетариата будут носить в себе некоторые черты, общие и в то же время резко различные от черт, характеризовавших искусство, каковы бы ни были эпоха и класс. ...это пролетарское искусство будет весьма разнообразно — и не только в смысле различия жанров, но и в смысле различия основных приемов»⁴⁵. Анализ существовавшей в начале 30-х годов драматургии дал ему возможность увидеть «в формирующемся пролетарском стиле... два приема»: реалистический, которому свойственно «правдивость изображения внешних явлений», отражение той части действительности, «которая происходит в сознании людей, ...внутри их», вскрытие «человеческого сознания»; и стилизующий, где «возможен колоссальный размах фантазии», «внешность и характер людей могут быть искусственно деформированы, искажены», и где, самое главное, «автор сразу заявляет, что он тенденциозен и, что в его тенденции заключается главная часть его искусства»⁴⁶. Но в отличие от представителей двух течений, в разгаре споров признававших право называться пролетарским только за одним стилем, как правило, культивируемым им самим, Луначарский понимал, что эти два стиля не предел, ибо «социалистический реализм предполагает многообразие стилей, требует этого многообразия стилей. Многообразие стилей прямо-таки вытекает из него»⁴⁷. Поэтому и он предлагает этот вопрос решать не теоретически, а в процессе творчества, «предоставить в отношении стилистических исканий нашим драматургам (и писателям вообще) величайшую свободу и из их исканий, из их удач и неудач вывести потом нормы основных стилей нашего художественного творчества»⁴⁸.

Луначарский в статье о пьесе Киршона «Суд» показал, что, ратуя за пьесы злободневные и долговечные (имеет в виду статью Киршона

⁴³ В. М. Ки р ш о н, Статьи и речи о драматургии, театре и кино. Пьесы Ки р ш о н а на сцене. Воспоминания о В. М. Ки р ш о н е, М., «Искусство», 1962, стр. 284.

⁴⁴ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 289.

⁴⁵ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 649.

⁴⁶ Там же, стр. 649—650.

⁴⁷ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Гос. уч.-пед. изд. Мин. просв. РСФСР, стр. 258.

⁴⁸ Там же, стр. 260.

«Драматургию на передовые позиции»), сам он написал «Суд» — пьесу, которая «оказалась, в сущности, как раз несвоевременной»⁴⁹ и даже злободневной, и в ней налицо те ошибки и недостатки, которые «делают «советские пьесы первого периода» недолговечными»⁵⁰. Но Луначарский не обвиняет за это Киршона и пьесу считает явлением положительным, как и вообще злободневные, хоть и недолговечные пьесы: «Если мы возьмем пьесу тов. Киршона именно в качестве злободневной агитационной пьесы, «отстаивающей определенные боевые лозунги», а в этом и тов. Киршон, и мы признаем громадное достоинство, то пьесу «Суд» придется признать явлением положительным»,... «преследование подобных целей мы должны признать делом похвальным»⁵¹, но создать пьесу, «к которым он стремится, которые он выставляет как достойную цель для советской драматургии вообще: то есть пьесы современные и долговечные»⁵², ему не удалось. А причины этого Луначарский видит не столько в самом авторе, сколько в объективной действительности. Во-первых, — это недостаточно глубокое осознание характеров, ибо «нельзя изучить целое сложнейшее общество в сложнейший момент его жизни, проехав «галопом по Европам»⁵³, а именно это заставило автора «скользить по поверхности», «создавать схемы людей, необходимых для пропаганды тех лозунгов, которые он отстаивает», создавать «маски представителей революции, реакции, колеблющихся элементов...»⁵⁴, что в свою очередь сделало произведение недолговечным. Во-вторых, — изменение положения в политической жизни Германии, приход фашистов к власти лишили пьесу злободневности: «...тов. Киршон отнюдь не виноват в том, что Германия сделала бешеный конвульсивный прыжок вправо и тем самым ее отражение в «Суде» получилось бледным и, пожалуй, ненужным» и пьеса «перестала быть отражением сегодняшней Германии»⁵⁵.

Этот пример дает нам представление о методологии Луначарского как критика и теоретика литературы, о понимании им догматизма спорящих, которые не учитывали, что нельзя предъявлять одинаковые требования к разным произведениям разных авторов, а всегда нужно учитывать объективные условия, в которых создавалось произведение.

Прекрасным примером того, как на основе разбора фактического материала делаются теоретические выводы, может служить статья Горького «О бойкости». После ее появления Вс. Вишневский написал Горькому письмо, которое свидетельствует, что Вишневский не понял положений горьковской статьи, даже обиделся⁵⁶.

Но причиной появления этой статьи нужно считать не частный вопрос — отношение к «Оптимистической трагедии», а общее положение на драматургическом фронте. Сам автор указал на мотивы, заставившие писать статью: «Молодым литераторам нашим вообще свойственны «бойкость и торопливость на пути к славе», этим и объясняется крайняя

⁴⁹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 709.

⁵⁰ Там же, стр. 713.

⁵¹ Там же, стр. 710.

⁵² Там же.

⁵³ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 709.

⁵⁴ Вл. Киршон, Избранное, М., ГИХЛ, 1958, стр. 513.

⁵⁵ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 710.

⁵⁶ Вс. Вишневский, Собрание сочинений в 5 т-х, т. 6 (доп.), М., ГИХЛ, 1961, стр. 362—364.

небрежность их работы»⁵⁷. Поэтому Горький на конкретном примере — произведении самого яркого и талантливого драматурга направления героико-монументальной драмы — показывает разноречие «между языком авторов и фактическим материалом книг, между формой и сущностью, между намерением и исполнением»⁵⁸.

«Вс. Вишневский не относится к тем писателям, которых А. М. Горький долго и терпеливо обучал литературному мастерству, читал «из-под пера» рукописи их произведений, всячески опекал и пестовал. Более того, взаимоотношения между этими писателями иногда были довольно сложными. И тем не менее можно с полным основанием утверждать, что яркое самобытное творчество Вишневского развивалось под благородным влиянием великого писателя»⁵⁹.

Горький положительно отзывался о пьесах Вишневского. «Первую конную» он ценил за повышенный, героический тон⁶⁰, «Оптимистическую трагедию» — за глубокий реализм⁶¹, видел в нем талантливого драматурга и поощрял его, после первой пьесы советовал ему продолжать деятельность драматурга⁶². Но в то же время он не всегда разделял его теоретические воззрения в области драмы, иногда очень резко о них высказывался. Примером этого может служить статья «О бойкости». Если сам Горький признавал, что он иногда говорит резко, но не о писателе, а о его работе, то в этой статье резко говорил не столько о пьесе, сколько о теоретических взглядах. Тем более, что теоретические идеи Вишневского, «идеально» воплотившись в произведениях других авторов, давали неудовлетворительные результаты.

Стержнем статьи является мысль «о необходимости бороться против засорения языка, ... учиться точности и ясности словесных изображений»⁶³, о том, что «идеологически и художественно точное изображение нашей действительности в литературе повелительно требует богатства, простоты, ясности и твердости языка», а, к сожалению, «учиться мы не очень любим»⁶⁴.

Таким образом статья «О бойкости» органически вливается в цикл статей Горького, относящихся к дискуссии о языке, и статей, посвященных борьбе за бережное отношение к классическому наследию, борьбе за метод социалистического реализма в советской литературе.

⁵⁷ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 657.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Вопросу взаимоотношений между Горьким и Вишневским посвящена статья Ф. И. Беленькой «Вс. Вишневский и М. Горький (Первая половина 30-х годов)». — Ученые записки Ивановского пед. института, т. 23, филологические науки, вып. 4, 1958, стр. 135—152. Цитируем по стр. 135.

⁶⁰ «Пьеса очень понравилась мне, и я рад, что она будет поставлена в МХАТе... Вам следует попробовать написать еще пьесу...

...Могу, однако, сказать, что никакого «ответа Бабелю» в пьесе Вашей — нет и хороша она именно тем, что написана в повышенном, «героническом» тоне, так же как «Конармия» Бабеля, как «Тарас Бульба» Гоголя, «Чайковский» Гребенки. (Письмо Горького к Вишневскому от 3.IV.1930. — Вс. Вишневский, Соб. соч. в 5-т, т. 6 (дополн.), М., ГИХЛ, 1961, стр. 693).

⁶¹ «И вся пьеса глубоко реалистична не только по разнузданно грубому языку, но и по смыслу ее. Смысл — бесстрашная гибель отряда матросов революционеров. Да — это трагедия, хотя «новое» толкование трагедии Вишневским весьма спорно и туманно.» (М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 656).

⁶² «Пишу я пьесы, — по Вашему совету, если помните, — каких-нибудь четыре года.» (Письмо к А. М. Горькому от 1.III.1934. — Вс. Вишневский, Соб. соч. в 5-т, т. 6 (дополнительн.), М., ГИХЛ, 1961, стр. 362)

⁶³ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 652.

⁶⁴ Там же, стр. 654.

IV

Современные литературоведы, исследующие материалы полемики между Киршоном—Афиногеновым и Погодиным—Вишневым, не без основания говорят о «полюемических преувеличениях»⁶⁵, о «крайностях и заблуждениях в пылу горячих споров»⁶⁶, «неправоте спорящих», возведении своих творческих принципов «на высоту эстетического законодательства»⁶⁷, «издержках», и о том, что «в пылу полемики обе спорящие стороны допускали крайности и перегибы, возводя друг против друга явно несправедливые обвинения, нарочито упрощая позиции своих оппонентов и утрируя уязвимые моменты в их доводах»⁶⁸. И, несмотря на это, все признают, что эта полемика принесла много пользы, в ней отразилась диалектика развития советской драматургии.

Теперь, имея за плечами тридцатилетний жизненный опыт, имея возможность взглянуть на эту дискуссию с исторической перспективой, опираясь на развитую марксистско-ленинскую теорию литературы и искусства, можно не только констатировать наличие крайностей и перегибов в споре, но и выяснить причины, породившие эти издержки и не давшие возможности избежать их.

Одной из них является отставание теории от практики. В искусстве вообще и в области театра и драмы в частности в начале 30-х годов были достигнуты значительные успехи. Но теоретически обобщить их художники не умели. Большинство художников пришли в искусство не получив филологического (а иногда никакого) образования, каждый проходил свои университеты на фронтах революции и гражданской войны, на фронтах строительства социализма. Они начали писать под давлением массы впечатлений, богатого событиями жизненного материала. В первые годы своей творческой деятельности некоторые художники (к ним можно отнести Погодина и Вишневого) не в силах были обобщить теоретически не только достижения в области искусства, но и жизненный материал в своих произведениях. Отсюда и борьба за документализм в драматургии, за архитектуру драмы, адекватную действительности, без учета специфики искусства и законов драмы. Погодин сам признает в «Автобиографических заметках», что написал свою «первую пьесу при полном незнании законов профессионального мастерства, составляющего драматическое искусство. Писал только потому, что мне тогда очень захотелось поделиться тем огромным и волнующим зарядом впечатлений, которые охватили меня на Сталинградской стройке»⁶⁹. «Мое горе — и это относится к чисто биографическим сведениям — состоит в том, — пишет там же Погодин, — что я не получил классического

⁶⁵ Е. Сурков, От редактора. В книге: Н. Погодин, Театр и жизнь, М., «Искусство», 1953, стр. 8.

⁶⁶ С. И. Андреева, Из полемики в советской драматургии 1930-х годов. — «Вестник Ленинградского университета», № 20, 1957, серия истории, языка и литературы, вып. 4, стр. 173.

⁶⁷ А. Караганов, Автор и герой в пьесе. — «Вопросы литературы», 1958, № 4, стр. 40.

⁶⁸ А. О. Богуславский и В. А. Диев, Русская советская драматургия 1917—1935, АН СССР, 1963, стр. 326; А. Богуславский, В. Диев, Проблема новаторства и традиций в сов. драме 30-х годов. — «Русская литература», 1961, № 3, стр. 947.

⁶⁹ Н. Погодин, Собрание драматических произведений в 5-ти томах, т. I, М., «Искусство», 1960, стр. 15.

образования. Этот недостаток неминуемо должен был отразиться на литературной профессии. Когда прошли первые вдохновения, то для настоящего мастерства не оказалось серьезного багажа знаний»⁷⁰.

С другой стороны, в начале 30-х годов, когда в политической и экономической жизни страны и психологии общества складывались предпосылки, породившие культ личности Сталина со всеми его последствиями, многим участникам споров категорическое отрицание мнения противника, отождествление эстетических взглядов оппонента с политическими не воспринимались как ненужные крайности и перегибы.

Спорящим только тогда приходило в голову, что в полемике нарушаются границы творческого спора и начинается драка, когда обвинения направлялись по их адресу. Вишневский, которого Горький не без основания называл «наиболее шумным... из группы «бойких», сам выражал недовольство, когда критика его пьес велась не дружеским тоном: «...о тоне критики. Я нахожу его в ряде случаев чрезмерно разгоряченным и далеко не товарищеским... Я прямым резким ударом отбрасываю недостойные политические выпады некоторых критиков.

Иду по дороге писательства боевого, горячего, вызывающего на творческий бой (не на травлю и грызню)»⁷¹. А атмосфера споров была очень напряженной⁷². Отсутствие доверия, нетерпимость, категорическое отрицание мнения противника, уверенность, что только им избранный путь — единственно верный путь к пролетарскому стилю в драматургии — вот характерные черты этой полемики. Не соглашаясь признать никаких авторитетов, отрицая плодотворность учебы у классиков русской и мировой литературы, многие участники полемики себя считали авторитетами в области теории драмы. Но так как в споре ни одна сторона не хотела признать верными положения другой, не было найдено общее мерило, которое дало бы возможность решить, к какому стилю (пролетарскому или буржуазному) отнести то или иное драматическое произведение. В конечном счете, вопрос решали более высокопоставленные авторитеты, как это случилось с пьесой Афиногенова «Ложь»⁷³.

Нет сомнения, что во многом тон дискуссии определялся субъективными качествами характера ее участников. Материалы полемики и воспоминания современников заставляют думать, что некоторые участники (в том числе стоявшие во главе противоположных течений — Вишневский и Киришон) не отличались миролюбивым нравом, были страстны до предела, даже вспыльчивы⁷⁴.

Только понимание и признание, что пролетарская культура и, следовательно, советская драматургия «не является выдумкой людей, которые

⁷⁰ Н. Погодин, Собрание драматических произведений в 5-ти томах, т. I, М., «Искусство», 1960, стр. 19.

⁷¹ Вс. Вишневский, Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5, М., ГИХЛ, 1960, стр. 326.

⁷² «Ругаться, «скандалить», было надо,— читаем в непосланном письме Вишневского к Горькому от 1.III.1934.— Иначе РАПП придавил бы. В этом даю слово. Мне заявили после одного спектакля: «Голову ломаем». Нравы были мрачноватые» (там же, т. 6, дополн., стр. 364).

⁷³ Караганов, История одной пьесы.— «Знамя», 1963, № 1, стр. 202—216.

⁷⁴ «Иногда он (Вишневский — И. М.) приводил в ужас нашу аудиторию тех лет: люди боялись не только сказать, но и услышать, что-нибудь идущее дальше положенного, а Вишневский, войдя в жар, не помнил об установках.

Как-то у А. Я. Таирова, рассердившись на меня, он выхватил револьвер...» (И. Эренбург, Люди, годы, жизнь.— «Новый мир», 1962, № 5, стр. 143.)

В дневнике Вишневского от 24.IX.1932 читаем: «Вчера вечером в Теа-клубе был рапорт драматургов к 15-й годовщине Октября.

Я говорил о пути преодоления РАППа — ядовито; о своей работе; зацепил Мейерхольда (легко). Мейерхольд повел атаку на меня, выдавая свою ревность. Это было зрелище!

называют себя специалистами по пролетарской культуре», а «должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, чиновничьего общества», «что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру»⁷⁵, могло удержать спорящих в рамках товарищеской полемики. Пролетарское искусство, питающееся многообразными достижениями мирового искусства и отображающее человека сложнейшей и неизмеримо богатой явлениями эпохи, неизбежно должно быть многообразным в жанровом и стилевом отношении. «Путаница в этом вопросе (споров относительно, с одной стороны, так называемого психологического реализма, с другой — стилизующего искусства. — И. М.) происходит отчасти оттого, что у нас провозглашено как истина, что каждому стилю соответствует класс; с точки зрения одного класса будто бы можно иметь только один стиль.

Это, конечно, неверно»⁷⁶.

Из всех участников дискуссии только Горький и Луначарский всё время последовательно придерживались таких взглядов.

Это являлось одной из причин, обусловивших отношение их стилю полемики. Спорить надо со знанием дела, знанием материала, за остротой, за формой споров не должна пропадать сущность. «Несмотря на обилие докладов и остроту дискуссии (на II пленуме правления Союза СП), и критики, и литераторы обнаружили всё-таки недостаточное знакомство с современной литературой, не назвали целого ряда книг, которые заслуживают внимания критики — должны заслуживать, — которые прошли незаметно»⁷⁷.

И Горький, и Луначарский называли эту дискуссию «дракой», говорили о «резкой враждебности», о том, что нужно больше работать, а меньше «беспощадно тузить друг друга», что «перебранка» — вещь ненужная. В речи на I съезде СП Горький подчеркнул: «...партия и правительство отнимают у нас и право командовать друг другом,

...Я срезал его, повторяя: «А «Самоубийца»? А «Самоубийца»?» Он поблел, сморщилась речь... Он еще что-то выкрикивал. Я заорал: «Арапство!» — взбесился и вылетел из зала, хлопнув дверью и разрезав палец о дверную задвижку.

Тайров за мной успокаивать...» (Вс. Вишневский, Собрание сочинений в 5 т-х, т. 6 (дополн.), М., ГИХЛ, 1961, стр. 188—189).

«Рапповцы, особенно в лице энергичного и деятельного Киришона, не раз делали попытки вмешиваться в вопросы административного руководства театром, пытались узаконить свои взгляды на искусство театра.

Не раз мне приходилось слышать «авторитетные» разъяснения Владимира Михайловича Киришона на темы классовой принадлежности произведений... По признакам, известным только рапповцам, он определял, можно ли причислить драматурга к «лику» пролетарских писателей». (О. Литовский, Так и было. Очерки, воспоминания, встречи. М., СП, 1955, стр. 78).

«Афиногенов по характеру своему и театральным убеждениям был куда шире, жизнерадостнее, демократичнее нежели Киришон.» (Там же, стр. 79).

В примечаниях к 6 тому (дополн.) собрания сочинений Вишневского С. К. Вишневецкая пишет: «В отличие от жестоких схваток с рапповцами, отношения Вишневского и Афиногенова были иными — они оставались в пределах товарищеской творческой дискуссии.» (Вс. Вишневский, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 6 (дополн.), М., ГИХЛ, 1961, стр. 657).

«Все-таки как-то не хватало близости — партийной, хорошей, — пишет Вишневский в письме к Афиногенову (3.I.1937). — Я рад, что в последнее время у нас с тобой и разговор выходит, и хорошо чувствуется. Вероятно время делает нас умнее». (Там же, стр. 441).

⁷⁵ В. И. Ленин, О литературе и искусстве, М., ГИХЛ, 1960, стр. 421.

⁷⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, Т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 648.

⁷⁷ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 778.

предоставляя право учить друг друга. Учить — значит взаимно делиться опытом. . . Только это, и не больше этого. . .

И особенно нужно учиться нам уважению друг к другу. Этого не хватает нам, и это должно быть воспитано в нашей стране»⁷⁸.

Сам Горький писал острые и темпераментные статьи, но никогда не отождествлял писателя, его субъективных намерений с его произведениями: «Возможно, что скажут: я сам в статьях моих недостаточно уважаю личность писателя. Это будет упрек несправедливый. Я иногда говорю резко, но это я говорю не о писателе, а о его работе»⁷⁹.

Но и на I съезде в докладах о драматургии были допущены некоторые крайности, попытки абсолютизировать свое мнение. Горький в заключительной речи коснулся этого вопроса, призывая «встать выше мелких, личных дразг, выше самолюбий, выше борьбы за первое место, выше желания командовать другими»⁸⁰ и «учиться думать, работать, учиться уважать друг друга, как ценят друг друга бойцы на полях битвы, и не тратить силы в борьбе друг с другом за пустяки, в то время когда история призвала вас на беспощадную борьбу со старым миром»⁸¹.

Как это созвучно со словами Луначарского, относящимися к 1931 году: «Плохо будет, если при этом будут беспощадно тузить друг друга, вместо того, чтобы бить общего врага»⁸².

Однако это не значит, что Луначарский и Горький не одобряли эту дискуссию среди драматургов. Наоборот, они сами активно участвовали в ряде полемик 20—30-ых годов, сами призывали спорить. Но одним из их основных требований к любой полемике являлось требование, чтобы это были споры между товарищами, чтобы велись они «в тоне более строгом идеологически, более серьезно и спокойно, менее форсисто и без грубых личных выпадов»⁸³. «Известно, что «тон делает музыку», — писал Горький. — Представители отдельных литературных групп ведут прения между собою в тоне, не достойном товарищей, людей, которые делают единое коллективное дело»⁸⁴.

Поэтому неудивительно, что они не одобряли это в любой дискуссии и, включаясь в них, много внимания уделяли вопросу о стиле литературной полемики⁸⁵.

Примером критики беспощадной, при этом критики товарища по отношению к товарищу, в которой нет ничего отталкивающего и оскорбительного, для них была критика Ленина. «Из своих эстетических симпатий и антипатий Владимир Ильич никогда не делал руководящих идей», — писал Луначарский⁸⁶.

Как за всё время своей общественной и литературно-критической деятельности, так и в дискуссии начала 30-х годов между сторонниками камерности и монументализма в советской драматургии, Горький и Луна-

⁷⁸ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 723.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же, стр. 736.

⁸¹ Там же, стр. 736—737.

⁸² А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 653.

⁸³ М. Горький о литературе, М., СП, 1953, стр. 290.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Н. А. Трифонов, Луначарский о характере литературной полемики. — Известия Академии Наук СССР, Отд. литературы и языка, 1962, том 21, вып. 5, стр. 436—437.

⁸⁶ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Гос. уч.-пед. изд. Министерства просвещения РСФСР, стр. 76.

чарский и по вопросу о характере литературной полемики проводили линию партии, боролись за соблюдение ленинских принципов.

* * *

Дальнейшее развитие советской драматургии подтвердило верность точки зрения Луначарского и Горького по всем основным вопросам. Она и в наши дни не утратила значения. В литературе социалистического реализма мы найдем самые разнообразные по стилю произведения не только в драматургии, но и в любом роде и жанре.

Участие Горького и Луначарского в полемике и их литературно-критическая деятельность вообще плодотворно влияла на творчество и художественные взгляды многих художников, в том числе и возглавлявших полемику о путях развития советской драматургии Афиногенова, Вишневого, Погодина и Киршона.

Вильнюсский Гос. университет им. В. Капсукаса
Кафедра русского языка

Поступило
в декабре 1963 г.

GORKIS IR LUNAČIARSKIS IR KETVIRTOJO DEŠIMTMEČIO PRADŽIOS GINČAI DĖL TARYBINĖS DRAMATURGIJOS VYSTYMOSI KELIŲ

J. MIKOLAITIS

Reziumė

Straipsnyje, pasiremiant ketvirtojo dešimtmečio pirmojoje pusėje vykusios polemikos dėl tarybinės dramaturgijos vystymosi kelių medžiaga, nagrinėjama tradicijų ir novatoriškumo problema literatūroje. Iki šiol vyravo nuomonė, kad minėtoje diskusijoje buvo dvi priešingos pusės: Kiršono—Afinogenovo ir Višnevskio—Pogodino. Straipsnyje parodoma, kad buvo ir trečioji linija — Gorkio—Lunačiarskio, kuri, iš esmės skirdamasi nuo pirmųjų, rodo to meto estetinės minties pasiekimus.

Apie Gorkį ir Lunačiarskį, kaip betarpiškus diskusijos dalyvius, ir jų poveikį jos eigai kritinėje literatūroje dar nebuvo kalbėta, nors ne kartą buvo pabrėžiama jų, ypač Gorkio, kūrybos ir kritikinės veiklos įtaka tarybinės literatūros vystymuisi.

Ketvirtojo dešimtmečio pradžioje dramaturgijoje išryškėjo dvi kryptys: socialinė-psichologinė ir herojinė-monumentalinė. Diskusijoje, kur plačiai buvo kalbama apie naują, proletarinio stiliaus sukūrimą, Kiršonas—Afinogenovas (socialinės-psichologinės krypties šalininkai) monumentaliosios dramos nenorėjo laikyti proletariniu stiliumi, o Višnevskis—Pogodinas psichologinę dramą vadino buržuazine.

Gorkis ir Lunačiarskis prisilaikė tos nuomonės, kad abi kryptys yra proletarinės, kiekviena savitai atspindi įvairias gausios įvykių ir charakterių tikrovės puses, ir abiejų atsiradimą apsprendė pats gyvenimas, kad proletarinis stilius literatūroje neišvengiamai turi būti ir bus įvairus formų bei žanrų atžvilgiu.

Novatoriškumo šalininkai, atsisakydami klasikinės dramos tradicijų, „pasenusių buržuazinių“ kanonų ir normų, stengėsi sukurti naujus, „proletarinius“ kanonus, dažnai neatsižvelgdami į dramaturgų pateikiamą

medžiagą. Kiekvienas laikė teisinga tik savo nuomonę, proletariniais — tik jų sukurtus kanonus. Gorkis ir Lunačiariskis siekė, kad nebūtų išeinama už draugiškos diskusijos ribų, kad ji nevirstų ginčais, peštynėmis. Todėl jie daug vietos skyrė literatūrinės polemikos stiliaus klausimams.

Jie buvo tos nuomonės, kad neverta atsisakyti nuo vieno kanono kitų, kad ir „proletarinių“, naudai. Spręsti apie tai, koks bus proletarinis stilius dramaturgijoje, galima tik giliai ir visapusiškai išnagrinėjus abiejų stilių šalininkų kūrybines sėkmes ir nesėkmes, gerai susipažinus su visa to laiko dramaturgija.

Kovodami prieš nihilistinę monumentalizmo šalininkų pažiūrą į klasikinio meno tradicijas, Gorkis ir Lunačiariskis rėmėsi lenininiais principais ir teigė, kad proletarinis menas turi būti kuriamas tik ant visos žmonijos amžių būvyje sukurtų meno lobynų pagrindo.
