

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

ГОЛЫЙ КОРОЛЬ АВАНГАРДА: МАЯКОВСКИЙ В ПЬЕСЕ А. АФИНОГЕНОВА «СТРАХ»

А.И. Куляпин

Ключевые слова: авангард, эстетика, психология, бихевиоризм, контекст, метафора.

Keywords: avant-garde, aesthetics, psychology, behaviorism, context, metaphor.

DOI 10.14258/filichel(2018)2-10

Заметный в последнее время рост интереса к личности и творчеству А. Афиногенова связан с осознанием того, что, как ни странно, именно он оказался едва ли не самым проницательным диагностом социальных болезней сталинской эпохи. Симптоматичными современным исследователям представляются даже названия двух главных пьес драматурга – «Страх» (1931) и «Ложь» (1933): «В конце 1920-х – начале 1930-х годов Афиногенов пишет две замечательные пьесы, подвергая художественному исследованию феномены страха и лжи как две доминирующие угрозы будущему коммунистическому обществу» [Гудкова, 2008, с. 202–203].

Афиногенов, разумеется, не собирался обличать сталинскую диктатуру страха. Напротив, он воспекает бесстрашие строителей нового мира. *«Так страх породил бесстрашие. Бесстрашие угнетаемых, которым нечего терять. Бесстрашие пролетариев,*

революционеров, большевиков», – утверждает в пьесе «Страх» старая партийка Клара Спасова (Афиногенов, 1977, с. 231)¹. «Классовая борьба <...> – это сильнее всякого страха», – вторит ей Следовательница в предпоследней, восьмой картине пьесы (Афиногенов, 1977, с. 235).

Аргументы их антагониста профессора Бородина как будто бы выглядят гораздо весомее. Результаты научных исследований заставляют ученого сделать невеселый вывод: «Мы живем в эпоху великого страха» (Афиногенов, 1977, с. 229). Однако ни для героев-партийцев, ни для самого автора пьесы социально-психологические изыскания Бородина не представляются убедительными, ведь в основании научной концепции профессора упрощенное представление о человеке.

По мнению И. Венявкина, в фигуре руководителя Института физиологических стимулов «современники легко могли узнать академика Павлова. Но свои выводы относительно поведения животных профессор Бородин экстраполирует на поведение людей» [Венявкин, URL]. Последнее утверждение исследователя, безусловно, справедливо – тезис Бородина о «стимулах-возбудителях», якобы определяющих человеческое поведение, построен на экспериментах с кроликами (Афиногенов, 1977, с. 229). В одной из сцен профессор с гордостью сообщает: «Неделю тому назад я свел с ума кролика... Да, да... Сумасшедший кролик и сумасшедший выдвигенец, – в основе помешательства один и тот же стимул. Изумительно!» (Афиногенов, 1977, с. 224–225).

В докладе профессора Бородина имя академика Павлова по вполне понятным причинам не фигурирует, зато сделана ссылка на работы крупнейших теоретиков западного бихевиоризма – Джона Уотсона, Эдварда Торндайка и Карла Лешли.

Советский читатель сведения о бихевиоризме мог почерпнуть, главным образом, из научно-популярной статьи Д. Уотсона, написанной по заказу Большой советской энциклопедии. Поместив статью «Бихевиоризм» в шестой том БСЭ, редакция сочла необходимым сделать примечание, в котором говорилось о материалистичности взглядов Д. Уотсона, правда, было отмечено, что материализм этот не носит диалектического характера.

¹ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на источники:
Афиногенов А.Н. Страх // Афиногенов А.Н. Избранное: в 2-х тт. М., 1977. Т. 1.
Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13-и тт. М., 1955–1961.

Бородин в своем итоговом выступлении почти с цитатной точностью воспроизводит текст энциклопедической статьи: «*Работы Горндайка (sic!), Уотсона, Лешли и других указывают на то, что безусловным стимулом, вызывающим страх, является громкий звук или потеря опоры*» (Афиногенов, 1977, с. 229). Соответствующий фрагмент статьи из БСЭ выглядит так: «Работы Уотсона и Рейнера, Мосса, Лекки, Джонса и других указывают на то, что основным безусловным стимулом /*(Б)С/*, вызывающим реакцию страха, является громкий звук или потеря опоры» [История психологии, 1992, с. 103].

Существенное, однако, другое: план работы «лаборатории людского поведения», созданной в Институте физиологических стимулов под нажимом затаившихся вредителей, – буквальная реализация руководящей идеи американского психолога. Все в той же энциклопедической статье Д. Уотсон обозначил перед советскими учеными дерзновенную перспективу: «бихевиоризм полагает стать лабораторией общества» [История психологии, 1992, с. 99].

Принципиально важно, наконец, что и редуccionизм профессора Бородина восходит не столько к Павлову, сколько к бихевиоризму. Фундаментальную статью Д. Уотсона «Психология с точки зрения бихевиориста» (1913) открывал приоритетный для еще только формирующегося тогда научного направления тезис: «Пытаясь получить универсальную схему ответа животного, бихевиорист не признает демаркационной линии между человеком и животным» [История психологии, 1992, с. 79–80]. Герой Афиногенова тоже не видит особой разницы между поведением животных и человека.

Человека Д. Уотсон предпочитает называть «человеческим животным» [Уотсон, 1998, с. 569, 605], хотя у него есть и другая излюбленная формула, также по сути редуccionистская – «человеческая машина» («биологическая машина», «органическая машина», «высокоусовершенствованная машина» и т.п.) [Уотсон, 1998, с. 489, 626, 663, 664].

Профессор Бородин метафору *человек-машина* не использует, зато для творческих установок его дочери-скульптора эта метафора очень значима. Эстетика Валентины предельно механистична. Она безапелляционно противопоставляет современное искусство классическому: «*Когда-то греки варили своих Венер в оливковом масле, от этого мрамор становился теплым, оживал. А нам надо вываривать статуи в масле машинном. Пропитать их потом и*

дымом труб. И тогда они тоже оживут...» (Афиногенов, 1977, с. 200).

По-авангардистски решительно Валентина стирает границу между искусством и жизнью. В своем стремлении «растворить искусство в жизни» она явно идет по следам русского футуризма.

С. Третьяков в статье «Откуда и куда?», опубликованной в первом номере журнала «ЛЕФ» (1923), подчеркивал: «Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов. <...> Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства было компасом футуризма от дней его младенчества» [Третьяков, 1923, с. 195]. В. Маяковский в том же году изложил теоретические постулаты С. Третьякова в стихах:

*Довольно! –
зевать нечего:
переиначьте
конструкцию
рода человеческого!*

(Маяковский, 1955–1961, т. 6, с. 18).

Героиня «Страха» по «компасу футуризма» прокладывает себе путь не только в искусстве, но и в жизни. *«Я хочу сделать в себе нового человека... Именно сделать, как делают машину или станок... Помогите мне. Будьте моим инженером»,* – взывает она к большевичке Кларе. *«А ты, значит, трактором...»,* – иронизирует та в ответ (Афиногенов, 1977, с. 197).

Программное творение Валентины – карикатурное воплощение принципов авангардного искусства. Хотя ее статуя называется «Пролетарий», а не «Пролетариат», например, что было бы логичнее, выглядит она как *«беспредметная гора мускулов, тел, лиц»* (Афиногенов, 1977, с. 194). Уничижающую оценку создание Валентины получает даже не от конкурсной комиссии, а от «естественного человека» – десятилетней девочки Наташи. Приняв пролетарские мускулы за «горбики», пионерка простодушно интересуется: *«Это верблюд?»* (Афиногенов, 1977, с. 194). Наташа, подобно мальчику из знаменитой сказки Андерсена, первой увидела, что король-то голый. Андерсеновский контекст актуализирует Клара Спасова. Отвечая Герману, усомнившемуся в ее искусствоведческой компетентности, она высказывается, как настоящий критик, образно: *«А вы носили когда-нибудь вместо штанов... идею брюк вообще? Так*

сказать, штаны без материи. Не пробовали? А вот Валя попробовала» (Афиногенов, 1977, с. 194). Германа проекция «Пролетария» на сказку «Новое платье короля» целиком и полностью устраивает, ведь гегемон революции – это и есть андерсеновский голый король, считает он. Герман подхватывает сравнение Клары, но вкладывает в него совсем иной смысл: «Социализм тоже пока платье без материи. Однако мы его строим» (Афиногенов, 1977, с. 194). Клара не снисходит до серьезного спора с классово чуждым элементом, ограничившись угрожающим: «Кто вас такой политграмоте учил?» (Афиногенов, 1977, с. 194).

Старая большевичка мыслит масштабно, отчитывая Валентину, она не упускает возможности сделать выпад в адрес лидера советского авангарда Маяковского. Валя, по словам Клары: «Слепила идею в штанах – и вышло плохо» (Афиногенов, 1977, с. 194). «Идея в штанах» – это, конечно, намек на «Облако в штанах».

Своего рода «эскиз» статуи «Пролетарий» Маяковский набросал еще в 1924 году в поэме «Владимир Ильич Ленин»:

*Единица – вздор,
единица – ноль,
один –
даже если
очень важный –
не подымет
простое
пятивершковое бревно,
тем более
дом пятиэтажный.
Партия –
это
миллионов плечи,
друг к другу
прижатые туго*

(Маяковский, 1955–1961, т. 6, с. 266).

Отсылка к творчеству Маяковского появляется в пьесе далеко не случайно. Афиногенов начинает работать над «Страхом» в апреле 1930 года (Афиногенов, 1977, с. 548). Потрясающее страну самоубийство Маяковского (14 апреля 1930 года) не могло не повлиять на замысел пьесы. Очевидно, что автор «Клопа» выбран Афиногеновым в качестве главного объекта полемики.

Маяковский незадолго до самоубийства неожиданно для всех покинул РЕФ и вступил в Российскую ассоциацию пролетарских писателей. Афиногенов, как известно, был одним из руководителей этого объединения. В РАППе Маяковского встретили настороженно. Мгновенная перековка футуриста в пролетарского писателя не внушала доверия: «Приняв Маяковского в РАПП, его лидеры, однако, не ввели поэта в состав руководства и всячески подчеркивали, что ему еще предстоит большая и трудная работа над собой, чтобы стать истинно пролетарским писателем» [Михайлов, 1993, с. 505]. Ю.Н. Либединский вспоминал: «Маяковского за это время (с февраля по апрель 1930 года. – А.К.) “прорабатывали” на секретариате РАПП и делали это мелочно и назидательно – драматургия Маяковского явно не втискивалась в рамки рапповских догм» [Либединский, 1972, с. 186].

Герой феерической комедии Маяковского «Клоп» (1929) Иван Присыпкин, *«бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених» «с треском отрывается от класса» – «узами Гименея»* сочетается в пьесе *«безвестный, но великий труд с поверженным капиталом»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 216, 235, 238). В начале тридцатых годов актуальность такого сюжета сошла на нет, с ликвидацией НЭПа исчезла сама возможность обмена *«одного частного партийного билета»* на *«билеты государственного займа»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 238). Напротив, стало выгодно *«лезть в бедняки»*, отныне *«самодентификация в качестве рабочего <...> была способом подчеркнуть свою верность советской власти»* [Фицпатрик, 2011, с. 80, 201]. Сам Маяковский, вступивший в РАПП, избирает как раз такой вариант самоидентификации, контрастный по отношению к судьбе Присыпкина, превратившегося в Пьера Скрипкина.

В комедии Маяковского «наглый “бытовой” Присыпкин <...> “разоблачается” сходством с клопом» [Комаров, 2003, с. 38]. Что касается героев Афиногенова, то они метафору «клоп» употребляют заведомо ошибочно. Елена Макарова обзывает *«дрессированным клопом»* (Афиногенов, 1977, с. 196) профессора Боброва, как позже выяснится, совершенно напрасно. Совсем уж неуместно поминает вредоносное насекомое Цеховой. Обвиняя Елену в некультурности, он брюзжит: *«Ко всему привыкнешь, даже к клопам...»* (Афиногенов, 1977, с. 211). На самом деле «клоп» в пьесе «Страх» – не кто иной, как сам Цеховой. Он – приспособленец, он подвержен морально-бытовому разложению, и в этом похож на героя Маяковского. Но в отличие от «бывшего рабочего и бывшего

партийца» Присыпкина псевдопролетарий Цеховой – сын военного прокурора, обманом втершийся в партию.

Выявить подлинную классовую сущность Цехового помогает Наташа, сумевшая раньше в скульптуре «Пролетарий» разглядеть верблюда. Валентина же, профессия которой предполагает тонкое понимание психологии, в людях абсолютно не разбирается. С Цехового Валентина собирается лепить статую «Пролетарий – в науку». *«Вы, Николай Петрович, великопенная натура для скульптурной группы “Пролетарий в науке”... У вас все от завода – уверенность, походка, голос»,* – говорит она (Афиногенов, 1977, с. 200). Узнав правду о происхождении Цехового, Валентина вынуждена признать, что она *«еще не в состоянии сказать ничего нового»* и разбивает модель (Афиногенов, 1977, с. 240). Художник-авангардист с его установкой на поиск *«вечных безусловных стимулов»* (Афиногенов, 1977, с. 187) плохо справляется с классовым анализом.

Авангардистская эстетика Валентины формируется под влиянием научной теории ее отца, который в свою очередь всего лишь некритически воспроизводит азы бихевиоризма. Афиногенов вскрывает западные корни отечественного авангарда, и тем самым дискредитирует его.

Еще один повод для разоблачения авангардного искусства – его близость к массовой культуре. Любимый ученик профессора Бородина Герман Кастальский рвется за границу, чтобы, по его собственным словам, *«посмотреть триста голых девушек в обзорении»* (Афиногенов, 1977, с. 204). Неотличимые друг от друга, слитые в единое коллективное тело шоу герлз – это, разумеется, все та же «беспредметная гора мускулов, тел, лиц», которую Валентина изваяла под видом изображения «Пролетария». Афиногенов делает здесь очередной выпад в сторону Маяковского. В комедии «Клоп» предполагался номер с танцами герлз: *«30 герлз проходят в танце»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 259). Репортер из далекого утопического 1979 года саркастически комментирует это шоу: *«Эпидемия океанится... Смотрите на эту тридцатиголовую шестидесятиножку! Подумать только – и это вздымание ног они (к аудитории) обзывали искусством!»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 259–260). Западному масскульту Маяковский противопоставляет производственно-утилитарное искусство – *«танец десяти тысяч рабочих и работниц»,* которые *«будут двигаться по площади»: «Это будет веселая репетиция новой системы полевых работ»* (Маяковский, 1955–1961 т. 11, с. 264–265). Однако помимо

количественного различия (10 000 вместо всего лишь 30) и прагматической установки большой разницы между двумя танцами нет, и Афиногенов в «Страхе» старается подчеркнуть именно это.

В шестой картине комедии «Клоп» Маяковский приводит фрагмент сочиненного им «Словаря умерших слов». Наряду с «бузой», «бюрократизмом», «богоискательством», «Булгаковым» и некоторыми другими словами, в нем фигурирует «самоубийство» (Маяковский, 1955–1961 т. 11, с. 250–251). По иронии судьбы всего лишь через год после премьеры спектакля сам Маяковский наглядно доказал, что относить это понятие к числу исчезнувших или хотя бы исчезающих рано.

У Афиногенова свой словарь забытых слов. В первую очередь он хотел бы внести в него слово «страх». Клара Спасова в кульминационном эпизоде пьесы предсказывает: *«Когда мы сломим сопротивление последнего угнетателя на земле, тогда наши дети будут искать объяснения слова “страх” в словаре»* (Афиногенов, 1977, с. 231). Афиногенов оказался таким же плохим пророком, как и Маяковский. О победе над страхом он заговорил в начале самого страшного десятилетия советской истории.

Литература

- Венявкин И. Афиногенов «Страх». [Электронный ресурс]
URL: <http://arzamas.academy/materials/1224>.
- Гудкова В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М., 2008.
- История психологии (10-е – 30-е гг. Период открытого кризиса): Тексты. М., 1992.
- Комаров С.А. Комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня»: материалы к уроку // Филологический класс. 2003. № 9.
- Либединский Ю.Н. О Маяковском // Либединский Ю.Н. Избранное: в 2-х тт. М., 1972. Т. 2.
- Михайлов А. Точка пули в конце (Жизнь Маяковского). М., 1993.
- Третьяков С. Откуда и куда? (перспективы футуризма) // ЛЕФ. 1923. № 1.
- Уотсон Дж.Б. Психология как наука о поведении // Основные направления психологии в классических трудах. Бихевиоризм. М., 1998.
- Фицпатрик Ш. Срывайте маски!: Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011.

Список источников

- Афиногенов А.Н. Страх // Афиногенов А.Н. Избранное: в 2-х тт. М., 1977. Т. 1.
Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13-и тт. М., 1955–1961.