

КАК МЫ ГОВОРИМ,

КАК МЫ ПИШЕМ

ЖЕСТОКИЕ ИГРЫ

Алексей АРБУЗОВ

СО СЛОВОМ

— «Если меня спросят, что самое главное, основное в драме, — заметил однажды Константин Андреевич Тренев, — я отвечу — язык». И добавил, разъясняя: «В пьесе часто в одной фразе должно содержаться то, что в раскладе потребовало бы целой главы».

Досадно, если вместо этого в ней содержится исковерканная речь, которая потом прозвучит со сцены, что-нибудь вроде: «По твоему совету пошел от обратного, начав с характеристик...». «Но мне поступил интересный расчет автомата коррекции траектории движения космических кораблей при перелете из одной галактики в другую...», «В оркестре выделяется солист, он задает тон...» Это реплики героев одной современной пьесы. Комедии. Но разве смешно, что язык пьесы напоминает стенограмму разговора или же газетную заметку?

Как вы думаете, почему театр обрушивает такое на зрителя?

— Театр не сильнее жизни. Давайте-ка лучше посмотрим, что происходит сегодня с разговорной речью. На моем веку бытовой язык сильно менялся. Но изменилась не только лексика. Стиль общения, а с ним и стилистика стали иными. Из нашего обихода уходит беседа как соучастие в разговоре. Мало пишется писем: телеграммы заменяют письма, телефоны заменяют письма, нет больше понятия «речевой этикет». И вот какая-то яростность языка, резкость оборотов уходит, уступая место привычной газетной речи. Я бы сказал так: нет больше слов, люди говорят готовыми фразами. И это не может не отразиться на драматургии.

— Да, в одной пьесе героиня, психолог по образованию, так говорит о близком ей человеке: «Винтор Сергеевич — человек интеллектуальной и волевой активности. В нем постоянно живет стремление действовать. Действует быстро и точно в экстремальных ситуациях. В его активности я вижу нравственные начала. Он мечтатель, который, с одной стороны, предается чувствительным излияниям, но с другой — не ударит палец о палец, чтобы сделать что-нибудь отвлеченно доброе...»

Зато юный персонаж другой радости восклицает: «Родительница, поцелуй своего мужа. Он мировой парень!»

Как вам удается избежать таких крайностей и при этом сохранить в пьесах сегодняшний колорит?

— Современность человека — его образ мысли и характер — я стараюсь передать в душевных движениях, манере речи... Иногда, правда, выбирается какое-либо словечко типа «блудеж» или «отпад», чтобы как кнопкой прикрепить страничку текста к современности. Но сленг для меня никогда не был ярлыком сегодняшнего дня.

Гораздо сложнее бороться не с этим. Наша общая беда, что слова накрепко привязаны друг к другу, одно тянет за собой другое, образуя цепочку, скользкую по мыслям и чувствам.

Мне же хочется обнажить смысл, обескуражить зрителя необычным сочетанием, сделать, например, так, чтобы Кай из «Жестких игр» произнес: «В какой институт не впустили?» — вместо привычного «не приняли», а Неля сказала о новгородной елке: «Сосед Коля спроворил», но ни в коем случае не «достал»; чтобы они спрашивали друг у друга: «Как именуешься?» — и разговаривали, может быть, не совсем так, как в жизни: «Издалика появилась?» — «Город Рыбинск есть»...

Так возникает особый язык пьесы, когда все говорит иначе, чем в жизни, и немножко... одинаково. Вот и получается: уходя от современной тенденции, как бы приближаюсь к ней. На другом уровне, правда...

— А как вам кажется, что из драматургов, вопреки всему, наделяет своих героев свойственным только им, индивидуальным языком?

— Думаю, что Ион Друцэ в невидимых переходах от фольклора к сегодняшней речи.

Посмотрите, как живо строит он телефонный разговор и параллельный ему диалог в «Святая святых». — Алексей Николаевич раскрывает томик Иона Друцэ:

«— Микхал Ильич?.. Что, уже спит?.. А не смогли бы вы его разбудить? Тут к нему приехали... Нет, дежурная по корпусу говорит... Что, не спит еще? Да вы мне толком объясните... А, это вы, Микхал Ильич?.. Добрый вечер. К вам тут приехали... Имя не знаю, но она заявляет, что она ваша любовница... Нет, я не остро, нам во время дежурства запрещено острить... Спросить, как зовут?»

— Марией меня зовут, Мария.

— Говорит — Мария... Что, святая? Да теперь уже вы надо мной издеваетесь?!

— Святая, Святая! О господи, он меня узнал, еще не видя — узнал!

— Микхал Ильич, но сами посудите, какая она святая... Алло, алло, да что они там, на самом деле!!

И сразу же вслед за сценной, полной движения и юмора, — простая ремарка. Но она поворачивает судьбы ге-

роев — Марии, прозванной в деревне Святой, и Михая Груи — трагической гранью.

«Маленькая гостевая комната. Два стакана чая и два человека — один в одном конце стола, другой — в другом. Сидят тихо, не шелохнувшись».

А между ними и негрошечная обиды, и несбывшаяся любовь, жизнь, прожитая хоть и поврозь, но вместе...

Думаю, пьесы Друцэ полны таким неожиданным смыслом, потому что его характеры — их взаимоотношения и язык — удивительный сплав правды и поэзии.

Но не все умеют ставить Друцэ. Вот когда я увидел спектакль польского театра «Атенеум», гастролировавшего в Москве, я понял, как много может значить пьеса, если режиссер и актеры не пытаются облепить ее в чисто бытовую форму, а читают как некое стихотворение.

— Наверное, и театр приобретает тогда какое-то большее значение? Вы начали с того, Алексей Николаевич, что театр не сильнее жизни. Но чем больше в нем пьес, как «Святая святых», и чем больше подобных поэтических спектаклей, тем больше он затягивает, вбирает в себя человека, влияя на него с каждым разом все сильнее. И на культуру его речи тоже.

— Это, конечно, так. Но я недавно слушал по радио запись театрального спектакля, и мне в голову пришла вот какая мысль: театру никогда не справиться с этой задачей, если не обращать внимания на культуру сценической речи. У Мейерхольда есть запись в «Театральных листах»: «Живые части театра — в железном каркасе сценария, в силе и ловкости актера, в его четкой речи...»

Возможно, это маленькое отступление от нашей темы, но я позволяю его себе потому, что опыт общения с самыми различными труппами наводит на грустные размышления.

Так вот, я слушал по радио «Трех сестер» с книжкой в руках. Слушал — и поражаюсь, как невнимательно обращается театр с текстом, как многословны актеры, сколько повторов, лишних «и», «но».

Ломается стиль, ритм реплики, а с ними и характер героя. Тем более это кощунственно по отношению к Чехову.

По-моему, никто другой не выразил, как Чехов, в слове характер героя. Ну, вот возьмем разговор Тригорина и Маши о ее жизни, которым начинается третий акт «Чайки».

Я часто думаю: если бы я писал эту сцену, она заняла бы страницы 5—6. Я бы стал возвращаться и уходить от смысла, внимание мое сосредоточилось бы на душевных переживаниях, на кажущемся богатстве их.

А у Чехова, видите, меньше странички. И сказано все, решительно все.

Не так-то просто заставить себя поверить, что пять простых слов могут сказать больше, чем двадцать причудливо расставленных. И этому свойству — небоязни быть кратким — можно бесконечно учиться у Чехова. И не только драматургам — актерам и режиссерам тоже. Умению тонко и точно выразить характер. Здесь не обойтись без дисциплины произнесения того, что написал драматург.

— А может быть, именно потому, что такая дисциплина отсутствует, режиссер и предпочитает сегодня ставить средние пьесы, в которых сопротивляемость авторского материала снижена, сведена на нет? Но как возродить в театре бережное отношение к слову драматурга?

— Меня бесконечно восхищает культ слова в английском театре, воспитанном на Шекспире и многочисленных постановках классиков. Отсюда и дисциплина разговора на сцене.

А ведь и у нас есть несколько таких театров: Рижский тюз, например. Его режиссер, Адольф Шапиро, удивительно следит за текстом, и у него никогда актеры не прибегают к поддерживающим их на сцене словам и звукам.

А вот в Москве такого театра не знаю. И не очень-то вижу стремление к нему у режиссеров. По-моему, режиссер обязан потребовать от актера слова на сцене, а он в погоне за правдоподобием заставляет актера говорить боком, спиной, вверх летит за кулисы... Может быть, это и правдоподобно, но я уверен: законы выразительности в театре должны быть направлены к очень четкому и звонкому слову. Дело здесь не только в дикции, в некоей смелости: не следует бояться театральных мизансцен. Таких, которые дают возможность услышать.

Считается почему-то допустимым, что важные сцены идут в полумраке. Мы хотим видеть

глаза актера и его губы. А в этой полутьме, которую режиссер напустил, чтобы было художественней, театральном варе, призванном магнетическим образом действовать на публику, мы ничего этого не видим и почти не слышим.

— Давайте представим на минутку, что проблема благополучно решена: актеры отчетливо и вдохновенно произносят реплики, режиссеры создают для этого все условия, и все на сцене подчинено тому, чтобы слово звучало. Но тут возникает вопрос: как сочетать звучащее слово с пластикой и музыкой?

— Движение рождает возглас и слово, считал Мейерхольд. По-моему, слово это, следующее за движением и вытекающее из него, должно наполнить движение смыслом. А в том, что у нас часто движение само по себе, как самоцель, во многом повинен распространенный метод импровизационного разбора пьесы. Помните, как в «Театральном романе» актриса вместо того, чтобы просто произнести великолепную реплику «Гляньте... зарево...» — пытается прочувствовать ее следующим образом: «О, боже мой! О, боже всемогущий! Что же будет с моими сундуками?!»

Не подумайте, что я против импровизации вообще — тем более, что прошел школу импровизации в студии Гайдебурова. Там мы играли прозу Достоевского, Тургенева, Гоголя. И постоянная работа с классикой, с лучшими ее образцами, дисциплинировала язык, отучала от пошлых выражений и дурных словосочетаний.

Но я против того, чтобы молодые актеры начинали играть классику своими словами. Ничего губительнее этого для театра нет, потому что проникнуться мыслью Шекспира или Чехова можно только на основе их слов. Впрочем, об этом я уже говорил неоднократно.

— Алексей Николаевич, вы имеете в виду только классические тексты, освященные авторитетом творца, или же и пьесы, рождающиеся сегодня?

— Действительно, пора вернуться к современной драматургии. Иногда язык хорошей пьесы выглядит обыденным, будничным. Если эту видимость принять за суть, то актеру угрожает своеобразная звуковая галлюцинация. Ему начинает казаться, что он может сказать все лучше, чем драматург. И тогда он изборагает собственные речения, причем настолько привыкает к ним, что они представляются ему более выразительными. Так и ходит по тексту на костылях собственных речений, зачеркивая всю ту долгую и подчас мучительную работу драматурга, когда он ищет через слово выражения чувств.

— Известно, что вы ведете студию молодых драматургов. Насколько интересен вашим ученикам проблема языка?

— Пожалуй, мы больше обращали внимание на психологию современного человека, скорее, на манеру думать, нежели говорить. Однако именно потому, что мы больше следили за движением души, чем за формой речи, в каждом из студийцев я уже вижу индивидуальную манеру изложения мысли.

У многих из них абсолютный слух на сегодняшнее слово. Дыхание дня как бы плывет над точным характером героев. Они стараются не стенографировать жизнь, ведь услышанная фраза должна осесть в сознании и только после этого вернуться на лист уже в новом качестве.

— Но реплика — не фраза...

— Конечно, реплика, словно музыкальный инструмент, создается, чтобы звучать. Знаете, я вдруг вспомнил любопытный случай. Однажды, во время поездки по Сибири, молодой писатель принес мне рассказы. И эти рассказы очень удивили меня: не то чтобы они были очень хороши, но слова в них сами просились на язык, они звучали. Рассказы были написаны как бы репликами. Их автор, хотя и не писал пьес, был природным драматургом. Но он, конечно же, стал писать их. Это Игнатий Дворацкий.

— Давайте подведем некоторые итоги. Недавно один драматург сказал мне горькие слова: «История театра — в господстве Слова и его изгнании». Как бы в подтверждение этой мысли для многих режиссеров театр — это пластинка, музыка, замысел художника, режиссерская идея, феерия, в которой можно пренебречь словом...

— Когда я писал «Жесткие игры», я думал вот о чем: все мы стоим на маленьком плацдармике, бывает в горах такая площадочка, когда забираешься на самую вершину, и там можно стоять вчетвером, даже впятером. Только нельзя делать резких движений, чтобы не столкнуться кого-нибудь в пропасть. По существу, это образная картина нашей жизни. Боль от неосторожного движения, которого ты сам не замечаешь порой, может принести гибель, нравственную или физическую, близкому тебе человеку.

Это имеет некоторое отношение и к нашему разговору. Мы ведь общаемся в словах, и чем осторожнее, тем точнее, чем восторженнее мы в речи, тем меньше нелепых движений. Значит, это общая наша задача — беречь наш прекрасный язык. И театру — я так думаю, я надеюсь — принадлежит в этом не последняя роль.

Баседа вели
Е. ЯКОВИЧ