

# БЕСЕДЫ О ДРАМАТУРГИИ

## 1. С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ДРАМАТУРГ

Можно ответить: он начинается с первой написанной им пьесы. Я думаю, что это — неверно. Это очень

трудный путь, путь драматурга к самому себе. Мы часто видим, как драматург пишет первую пьесу... вторую... третью, однако все это повторение чего-то, что было до него, какие-то реминисценции, полупрофессиональное воплощение чужих тем, но до рождения нового, своеобразного художника еще далеко. В самом деле, драматург перескакивает без всякой закономерности от одной темы к другой, от одного круга героев к другому, у него нет пристрастия к определенной категории людей. А это очень существенно, пристрастие драматурга к судьбе если не всего поколения, то определенной группы этого поколения.

До «Тани» в драматургии я работал семь лет и написал несколько пьес. Но я не могу считать эти пьесы, несмотря на то, что они были поставлены и сыграны, началом своей драматургии.

Однако еще в «Дальней дороге», пьесе, предшествовавшей «Тане», я впервые столкнулся с новым для меня ощущением в работе.

Там был один персонаж — Лилия Брегман — роль второстепенная, но я обратил внимание на то, что если ко всем остальным персонажам пьесы у меня было в общем одинаковое отношение: мне нравилось писать их, потому что, как мне казалось, они были разнообразны и индивидуальны, и мне нравилось эту индивидуальность и разность подчеркивать, но не больше, — то когда на сцене появлялась Лилия, со мной начинало твориться нечто до сих пор не случавшееся. Я чувствовал какое-то неподдельное волнение за то, что ей скажут, что ей ответят.

Но тут я допустил ошибку, — я стал ее жалеть. Мне хотелось облегчить ей жизнь, чтобы для нее все было лучше, легче, чтобы с ней не случилось беды. Заинтересовавшись ее судьбой, я стал оберегать ее от всяких несчастий, я стал ей помогать, убрал с ее пути преграды. И в результате, она, лишенная действия, померкла во втором акте, а в третьем просто погасла.

Но сам характер этого человека плюс то чувство, которое я испытал в работе, заставили меня о многом задуматься.

Печатается по сокращенной стенограмме выступления перед студентами Литературного института имени А. М. Горького.

Алексей АРБУЗОВ

А начав работать над «Таней», я окончательно понял, что писательское ремесло, а следовательно, и ремесло драматурга, замечательно и прекрасно только тогда, когда ты пишешь о чем-то своем, кровном, трогаящем тебя до глубины души.

Как возникла «Таня»?

Мы часто говорим о типическом, как оно рождался. Для меня этот вопрос решился так: не очень рядом со мной, а на каком-то, я бы сказал, отдалении возникла история девушки, в чем-то напоминавшая то, что происходит в «Тане». Возникла и удивила меня какой-то новой нотой в жизни. Мне подумалось, что я этого в литературе не читал и в жизни замечаю впервые. Но мне показалось, что эта история исключительна. А делать материалом пьесы историю исключительную, — считал неверным. И ограждал себя от этой работы.

Прошло какое-то время, и жизнь снова столкнула меня (на этот раз ближе) с историей, которая почти дословно повторяла первую, причем повторяла не только в общих чертах, но даже в каких-то деталях. Это меня поразило. Словно видишь пьесу, а потом через какой-то промежуток времени — другую, удивительно похожую на первую, — я смотрел на происшедшее передо мною, как на то, что я знаю и знал раньше. Но и это не заставило меня писать, ибо я решил, что тут просто случай, который повторился дважды.

Но вот жизнь подвела меня к трестскому случаю, причем этот третий случай не имел еще трагического конца; он был еще в самом начале счастья и любви Татьяны и Германа (назовем их так), и только какие-то первые «роковые ласточки» летали над ними, и можно было только догадываться, что все кончится так же трагично, как кончилось в первых двух случаях. И вот тогда (так как эта история была и мне очень близка) я решил написать пьесу для того, чтобы не случилось этой уже знакомой мне трагической развязки.

И я стал ее писать почти утилитарно — для этих людей. Но по мере того, как я эту пьесу писал, по мере того, как передо мной вставал весь мой жизненный опыт и все, что я пережил и передумал, пьеса стала выходить за рамки камерности, фигуры становились все шире, все обобщеннее, и вдруг мне показалось, что я

впервые в жизни столкнулся с большим современным конфликтом, и конфликт этот волнует меня, Алексея Арбузова, больше, чем все остальное. И это мое желание остановить движение людей к пропасти, сказать им: — Стоп! Не ходите туда. Там смертельно, там опасно! — и определило пристрастное отношение к материалу. И впервые на этой работе я, собственно, понял, какое счастье писать.

Вот так, мне кажется, и следует искать героя: работая, надо стараться быть полезным двум-трем людям, ибо, ежели вы очень полезны этим двум-трем людям, тогда вы наверняка полезны многим.

Так и с Ведерниковым. Выбор героя опять-таки был обусловлен (что существенно) очень личным, очень пристрастным моим отношением к нему, моей заботой о нем, моим неодобрением его манеры жить и моей жаждой помочь ему. Вот из этого неодобрения и в то же время жажды помочь, — из двух этих «слагаемых», мне кажется, возникает та настроенность драматурга, которая помогает ему написать образ всесторонне.

Впрочем, это очень индивидуально. Тут много разных путей, а то, о чем я говорю сейчас, — просто мой опыт.

Мне кажется, что сейчас, после «Тани», я все время пишу одну и ту же пьесу и последующие пьесы — это акты одной драмы, каждая новая пьеса возникает из чего-то, что я не смог выразить полностью раньше.

Вот «Годы странствий», образ Ведерникова. Он сидел очень давно во мне и требовал, чтобы я написал о нем. И когда-то я в этом отношении сделал попытку: Герман в «Тане» — это незавершенный набросок его характера. Но тогда, увлеченный образом героини, я не дал этому «потенциальному» Ведерникову хода. И образ этот продолжал требовать выразить его в каком-то ином, более законченном виде.

Я боюсь кому-нибудь рекомендовать эту манеру работы, может быть, есть в ней какой-то не только человеческая, но и художественная узость, но мне кажется, что в пьесах, которые я пишу, я никак не могу исчерпать тему.

Возникновение героев происходит у меня потому, что я их все еще «не досказал». Даже «Европейская хроника», действие которой разворачивается в Дании, Париже, где я никогда не был, даже эта пьеса душевно и композиционно стоит рядом с пьесой «Годы странствий», ибо герои «Хроники» и герои «Странствий» решают один и тот же вопрос, вопрос ответственности человека перед временем. Идентичные реп-

лики, которыми кончаются первые акты той и другой пьесы, не случайны, я нарочно повторил их дословно потому, что мне всегда казалось, что «Хроника» и «Годы странствий» — разные стороны одной и той же медали.

В связи с этим несколько слов о мере автобиографичности в нашей работе.

Я убежден, что каждый человек носит в себе огромный запас жизненных впечатлений, причем он сам о них не подозревает. Ему кажется, что он не знает жизни, что ему нужно уехать куда-нибудь далеко и тогда, дескать, он напишет нечто восхитительное. Мне думается, что дело обстоит не так. Запас наблюдений и даже каких-то жизненных решений существует в человеке, но он где-то втуне запрятан, и нужен какой-то взрыв, какой-то толчок, какое-то внутреннее потрясение для того, чтобы ты вдруг почувствовал, что о жизни знаешь куда больше, чем ты предполагал до этого.

Однако, когда писатель делает единственным источником тем, мыслей и всего прочего только себя, свою биографию, он обязательно обрекается на дальнейшее бесплодие, ибо такое творческое заимодавство до добра не доводит.

Мы знаем людей, приход которых в литературу ознаменовался бурными манифестациями нашей прилежной критики, а потом писатели эти замолчали и оставались примерами авторов единственной книги. Почему это происходило? Потому что они приходили, не имея за душой ничего, кроме самих себя, но, исчерпав себя, как сюжет, в первой же книге, они никогда не могли потом творчески восстановиться. Мне думается, что писатель должен себя творчески обогащать, то есть все время жить такой жизнью, чтобы было «из чего писать».

В какой же мере автор должен присутствовать в пьесе автобиографически и в какой мере это не только допустимо, но и должно?

Для себя я решаю это так. Когда я работаю над пьесой, я всегда нахожусь, если можно так выразиться, рядом с той комнатой, где происходит действие. Я всегда ставлю себя в положение человека, который в любой момент может отворить дверь, войти в комнату и принять участие в действии, ибо все, о чем говорят герои, вся их внутренняя жизнь как бы проходила рядом с моей жизнью, с моей биографией. Я всегда был около этого, где-то совсем близко. И хотя не входил в эту дверь, но знал, что за ней происходит.

Когда пишешь какую-то сцену, которую не пережил, всегда в своей памяти находишь нечто, лежащее близко к этой теме; причем не потому, что оно происходило с

тобой, а потому, что ты был рядом с этим, но жизнь как-то так повернулась, что ты не попал в положение твоего героя. Да, опыт жизни — это не только то, что ты сделал, а и то, чего ты не совершил, ибо сознание несовершенного и является неотступной мыслью человека о самом себе. Вот почему это не свершившееся с тобой, но возможное в твоей жизни, является в творчестве.

Мне думается, что когда окончательно приступаешь к работе, вернее, когда ты решаешься на нее, в твоей теме должен присутствовать круг вопросов, круг людей, которые больше и выше тебя самого. Ты обязательно растешь вместе с героями пьесы, если решаешь задачу более той, на которую считаешь себя способным общественно, нравственно, художественно. В этом смысле элемент риска и смелости всегда должен быть у писателя. Но не нужно брать за сюжеты и людей, которые для тебя уже пройденный этап, пусть ты чувствуешь себя с ними легко и просто. Нет, обязательно нужно чувство громадности поставленной перед собой общественной задачи.

**2. НАЗИДАТЕЛЬНОСТЬ ИЛИ ПОУЧИТЕЛЬНОСТЬ** Люди живут по-разному. По-всякому. Иногда рядом с нами разыгрываются истории и очень забавные и очень печальные.

Все они, конечно, могут стать предметом сценического изображения.

Я сказал — все. Но так ли это? Все ли? Вспомним, как быстро забываются нами иные занимательные картинки жизни, изображенные драматургом и театром очень старательно, а иногда даже правдиво.

Отчего же случается так? Почему мы бываем столь подозрительно забывчивы? Не потому ли, что главная впечатляющая сила художественного произведения должна измеряться одним — насколько поучительна судьба его героя.

Вот почему, когда мы станем рассматривать вопрос с этой позиции, спор о положительном и отрицательном героях покажется нам не самым главным.

В самом деле, разве судьба Обломова, Дон Кихота, чеховского Иванова, мадам Бовари, Григория Мелехова, Нины Заречной, Гамлета, Любови Яровой не заставляет зрителя и читателя оборачиваться на себя, не заставляет его заново оценивать свои поступки, свою жизнь?

Разве не в том сила «Тихого Дона», что Григорий Мелехов любим автором, и Шолохов с отчаянием смотрит, как гибнет дорогой ему человек? Но этой гибелью любимого героя он как бы

ограждает нас от его страшного пути.

А Дон Кихот?! А Андрей Прозоров из «Трех сестер»?.. Положительные это образы или отрицательные?

Их судьба поучительна — вот что важно для нас.

Однако нет ли тут оттенка школьной назидательности? Думаю, что этого удастся избежать, ежели поучительной будет сама судьба героя, а не пространные комментарии драматурга к этой судьбе. Мы же очень часто грешим в этом направлении, подсовывая зрителю выводы вместо размышлений.

Итак, мне думается, что настоящей наградой писателю будет то, что зритель, вернувшись домой с представления драмы, начнет размышлять о своей жизни или задумываться о судьбе близких ему людей.

Однако решать подобные задачи мы сможем, только овладев техникой и мастерством нашего ремесла.

Талантливых наблюдателей жизни у нас всегда было немало; в нашу драматургию нередко приходили бывалые люди, имевшие острый глаз и умение подмечать новое, но обилие жизненных впечатлений так захватывало их, что они никак не могли найти в себе достаточно сил, чтобы подумать о единственной и точно найденной форме их выражения. Вот почему мы ясно видим теперь, что драматургии нашей прежде всего не хватает мастеров, умеющих художественно прочно передавать свои наблюдения.

**3. ГЕРОЙ В ПЬЕСЕ НЕ МОЖЕТ «УДРАТЬ» ШТУКУ** Залог успеха пьесы — в продуманности ее композиции. В этом отношении драматургия не сравнима ни с поэзией, ни с прозой, ибо элементы импровизации и домысла, на которые художник имеет право, когда он распоряжается судьбами людей в романах или повестях, в драме отсутствуют. Здесь железные рамки — эти «роковые» 85 страниц. Ни на какие отвлечения ты не имеешь права.

Очень часто мы слышим обращенное к драматургам пресловутое классическое: «Не опекайте своих героев, дайте, чтобы они жили сами по себе, сами определяли свою судьбу, они прелестно обойдутся без вас, создайте только условия! Вот Пушкин дал свободу героине, а потом закричал: вон какую штуку удрала со мной Татьяна — вышла замуж».

(Окончание на 4-й стр.)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА  
№ 4 10 января 1956 г. 3