Л. Горюнов

ПЬЕСЫ БУДУЩИХ КЛАССИКОВ

АКТЕР И ДРАМАТУРГ

Л. Горюнов

ЧЕГО хотеть, требовать актеру от нашей драматургии и авторов? Хотений так много и они так разнообразны, что весьма трудно их выразить.

Прежде всего о новой установке на драматургию. Конечно, надо радоваться и всячески приветствовать, что драматургия теперь провозглашена одним из видов «художественной литературы», потому что положение до сих пор было нетерпимым. Тысячи пьес, сотни драматургов, — а центральные ведущие театры страдают от безрепертуарья и осаждают слезными просьбами немногих мастеров слова. И они снисходят к просьбам и перекраивают свои уже готовые художественные произведения. В процессе переделки эти произведения проигрывают в своей художественной ценности, и все-таки они оказываются неизмеримо значительней, чем драмоделье многих присяжных драматургов. Утверждение драматургии как вида художественной литературы, однако, не должно привести к небрежению писателями законами собственной драматургии, к стиранию граней между драматургией и беллетристикой. Такой оборот дела еще более, чем сейчас, оторвал бы автора от театра, а это было бы гибельным и для театра и для начинающей нашей драматургии. Если мы обратимся к истории, то с полной ясностью обнаружим, что в периоды расцвета театра и драматургии — драматург, пребывая и оставаясь величайшим художником слова, был тесно связан с театром. С моей точки зрения, точки зрения актера, идеальным кажется такое положение, когда автор, еще замышляя написать пьесу и в процессе ее написания, уже учитывал бы специальные условия данного театра, его здания, его режиссуры, его коллектива в целом и даже отдельных актерских индивидуальностей. Каждый актер легко представит себе, какие огромные возможности открылись бы для полного расцвета его творчества, для выработки изощреннейшей техники, для создания живых, выпуклых, полноценных образов. Именно так работал Шекспир, Мольер, Островский.

Сейчас принято считать, что авторы наши неглубоко берут тему, что они философски мелки, что они недооценивают грандиозности эпохи, пафоса времени и т. д. Авторы это как будто тоже признают (тем более, что в этом признаться не стыдно) и тоже считают, что надо бы углубиться, подняться на философские высоты.

Мне же кажется, что горе не в том, что драматурги не подымаются на высоту, а в том, что они не спускаются к живой жизни, не вмешиваются в толпу их окружающих людей, недостаточно пытливо и проницательно всматриваются в лица, мало, поверхностно изучают сложнейшую внутреннюю жизнь героев, их реакции и ощущения. Ведь главное в драматургии уметь создать образы такие же многосложные, каким является живой человек, чтобы актер мог вскрыть, будучи захвачен, увлечен интересным сложным материалом, эти образы. И вот этого-то увлечения, вот этой затравки актерской фантазии почти не происходит теперь.

Образы наших драматургов в подавляющем большинстве бесплотны. Почти никогда не узнаешь в них определенного человека, в них нет настоящей плоти и крови.

Почти всегда точно известно, какого конкретного человека наблюдал любой великий писатель и из кого вырос им созданный образ. А наши авторы считают такое конкретизирование излишним, и все стремятся подняться до обобщения. И так возникают образы придуманные, не собирательные, а мозаичные, и это обусловливает скучную примитивность чувств, однолинейность внутренней жизни, элементарную последовательность поступков. Никакая выдуманная жизнь не может сравняться с многообразием и бесконечным богатством явлений нашей действительности. И схема, часто хорошо замаскированная, талантливо разукрашенная (часто усилиями и талантом актера и театра), едва лишь улавливается зрителем. Схема убивает фантазию актера, развращает его, допуская столь же несложное поверхностно отделанное воплощение роли. Актеру не нужно изощрять свою технику, чтобы добиться сценического образа, равного авторскому по глубине проникновения в тончайшие оттенки переживаний, по четкой и яркой и вместе с тем глубоко жизненно правдоподобной и тонко схваченной характеристике. Всегда почти кажется, что автор сначала придумывает схему, вырабатывает план и потом, определив, какие ему нужны «действующие лица», гримирует, одевает людей. И получаются символы, но не в большом настоящем смысле слова, а бытовые персонажи, за которыми наметанный глаз актера легко обнаруживает социальные категории, которые лишь в меру способностей автора более или менее удачно очеловечены.

Кто-либо из политических руководителей тщательно собирает, суммирует явления реальной жизни, отшелушивает бытовые подробности, наслоения, мешающие анализу, и конденсирует главное, причем чем четче и стройней схема у руководителя политики, у публициста — тем она сильней. А авторы-художники не только не обращаются к тем истокам, из которых политический руководитель извлек свою схему, т. е. к реальной жизни, а, напротив, спокойно берут готовую схему и усиленно стараются сделать эту схему похожей на жизнь. Говорят с трибуны о расслоении интеллигенции, говорит т. Крыленко обвинительную речь вредителям — и через короткое время сотнями умножается его доклад в лицах. И вот теперь держу любое пари, что после доклада т. Сталина все кулаки в пьесах будут тихие, ласковые, почти святые и будут действовать «тихой сапой» и т. д. Правда, плакатные кулаки надоели актерам уже давно, и они сами пытались играть их другими — попроще, пообыкновеннее. Но нужно избежать того, чтобы и «тихие» кулаки не стали плакатной схемой.

Неправильно было бы понимать меня в том смысле, что я отрицаю необходимость наличия у драматурга ведущей идеи — философской или политической. Отнюдь, я лишь утверждаю, что путь должен быть примерно таков: ведущая мысль, идея зародилась; автор ищет в жизни вокруг себя фактов и людей, ее несущих и подтверждающих. И внимательно изучив этот отрезок живой жизни, создает свое произведение. Тем более, что я считаю, что наши авторы слишком много сваливают на то обстоятельство, что от них требуют определенного воздействия на зрителя.

Недавно, вновь и по-новому перечитывая Толстого, я был просто поражен агитационно-пропагандистской направленностью даже его лучших произведений. Чего стоит, например, в этом отношении «Анна Каренина» и «Воскресение». И в то же время, на какой огромной высоте стоят созданные им образы; как они живы, знакомы, осязаемы, и так завлекательно было бы их сыграть каждому актеру. При этом какая отвратительная, ханжеская, противоестественная идеология проглатывается нами при содействии замечательного искусства слова и лепки образа. Так неужели же трудней современным авторам утверждать в образах наши кристально ясные и смелые идеи!

Неслучайным и глубоко знаменательным кажется мне тот факт, что многие из лучших драматургов (Олеша, Погодин, Славин, Тур) пришли из газеты, где они близко (вплотную) сталкивались с живой жизнью и с людьми, строящими ее. И некоторые из них, постепенно теряя связь с газетной работой, утеривают, к сожалению, свою зоркость и правдивость. Все высказанное мною относится в полной мере и к пьесам, написанным в любом плане, в любой форме, а не только бытовым и реалистическим. Даже философскую, условную пьесу, гротескную комедию, где действуют чучело, маски и очеловеченные боги, демоны и ведьмы, может сделать театрально убедительной только правда, правдоподобие обретенных этими очеловеченными абстракциями человеческих чувств и человеческих характеров.

Чтобы достигнуть этого, нужно еще тоньше, еще конкретней, еще интимней изучить человека, еще безошибочней, чем в бытовой пьесе, и уж совсем без всякой надуманности выразить его типические черты даже в самых фантастических образах. Иначе, если характеры будут нечетки, а чувства примитивны, актер и зритель не узнают в этих персонажах людей, и не получится увлечения ни у того, ни у другого, потому что только знакомое, человеческое может увлекать актера и заставлять ему сочувствовать зрителя.

То же драматургически неграмотно выраженное в пьесе желание большого охвата, широкого разворота и обобщений приводит к обилию массовых сцен, в которых бывает целиком занята даже самая большая труппа, плюс рабочие сцены, а иногда и билетеры и пожарные, пьес, в которых авторы за счет вскрытия немногих ролей и характеров пытаются количеством увлечь зрителя. От этого роли не развиваются, образ не проживает жизни, и актер самостоятельно должен связывать отрывочные, невскрытые и немотивированные действия на сцене.

Островский вскрыл, обнажил, обобщил многие язвы русского общества, чаще всего показывая одну семью в ее столкновении с окружающим.

И еще. Наши авторы почему-то плохо полагаются на понятливость и фантазию зрителей и даже критиков. Островский, убедительно агитируя за крепкую, здоровую, промышленную прогрессивную буржуазию в пьесах своих, чаруя всех своим творчеством, оставался как бы в стороне, дал возможность Добролюбову и Аполлону Григорьеву и многим другим по-разному многообразно истолковывать свои пьесы и находить в живых образах, им созданных, новые и новые черты и тенденции. А наши авторы все хотят рассказать, разжевать, и зритель чувствует, что очень уж все ясно, понятно, как в жизни не бывает. А уж критикам и вовсе не о чем поспорить и нечего вскрывать, потому что все ясно по схеме, как на блюдце.

Еще мне хочется сказать о частности — об искусстве кончать пьесу. О этом у нас даже у лучших авторов обстоит очень плохо. Талантливейший драматург напишет прекрасную пьесу и вдруг конец все смажет. И для зрителя многое зачеркнет. Умение кончать пьесу — это одно из слагаемых искусств драматургии, и авторы должны пытаться им овладеть. А то теперь зритель уже задолго до конца, пользуясь той же схемой, что и автор, расшифровывает конец, и ему становится томительно скучно. И опять, по-моему, с точки зрения политической большой вопрос: что лучше зарядит зрителя — красная лампочка, в конце возвещающая пуск разрушенного вредителями завода, или зрелище завода, разрушенного и разбитого, и гибель героя пьесы. Я думаю, что уйти со спектакля, сжимая кулаки, с желанием отомстить — политически правильнее, чем отпустить зрителя довольного и расслабленного одержанными за него на сцене успехами. Я до сих пор благодарен Афиногенову за впечатление от конца его «Чудака».

И за всем тем я хочу с полной искренностью сказать, что я очень хорошо понимаю трудности, стоящие перед современной драматургией, люблю многие современные пьесы и крайне огорчен тем, что их авторам пришлось в последнее время потесниться перед классиками. Я считаю, что чрезмерное заполнение репертуара классиками опасно для театра и драматурга. Театр живет и расцветает, работая рука об руку с автором-современником, и я лично предпочитаю играть роли в пьесах будущих классиков.