

М ЕНЯ когда-то учил Алексей Попов — прекрасный педагог, который мне попался на пути, и это было счастьем, потому что, если бы не он, вероятно, не вышло бы и того маленького, что я сумел сделать. Нам всегда говорят: откройте свою лабораторию. Это не очень сложная и не очень большая лаборатория. И нет там никаких колб. Но есть вещи, которые могут принести какую-то пользу, если их рассказать попросту.

В творческой жизни литературы вообще, в драматургии и кинематографии в частности многих из нас мучает практический разбор вопроса об идее произведения.

Мне думается, что если художник, в особенности драматический писатель, ставит вопрос, абстрактный для себя (об этом еще в свое время говорил Добролюбов), — если он ставит себе задачу: возьму большую современную, важную идею, превращу ее в тему, для темы подберу сюжет и потом напишу произведение, — мне кажется, у такого художника ничего не выйдет. Чувственный образ, вообще взятый, неминуемо превратится в натурализм. С другой стороны, если художник пишет свое произведение, минуя чувственное восприятие действительности, то он неминуемо уйдет в дидактику, в поучительство.

Или — со всеми нами это случается — часто берутся вещи, люди, события, затем к ним без творческого участия подгоняются идеи. Тогда в произведении борются две вещи: видишь натурализм, видишь лица и видишь указующий перст, который говорит тебе: зачем-де сие написано? А сие написано затем-то и затем-то, я думаю о том-то и о том-то, что случилось и у меня нередко, например, в такой пьесе, как очень слабое произведение «Падь Серебряная».

Первые пьесы и многое из того, что я написал, умерли безвозвратно. Конечно, здесь нужно отдать дань неопытности, отсутствию какого-то предварительного литературного багажа, лености, причем это существует само по себе и очень сильно, конечно, влияет — быстрое, мнимое, совершенно самоинтуитизирующее представление о том, что ты уже овладел профессией и тебе все известно. Когда тебе хотят что-то сказать со стороны, — ты не реагируешь — пьеса-то идет, зрители смотрят, аплодируют, рецензии пишут, драматургом называют...

У меня был за всю мою практику однажды незабываемый для меня предупреждающий голос, которого я, конечно, в свое время не послушался. Я написал пьесу «Позма о толпоре»... Там были и толпор и другие вещи, которые никакого отношения к театру и драматическому искусству не имели. И Бабанова играла, и Орлов играл, и зрители плакали, и я был увлечен успехом — было много всяких вещей. И ставил ее Алексей Попов. Лишь один знакомый тогда сказал: «Знаешь, Погодин, ты молодой человек, тебя будут хвалить, но не пиши таких пьес, не надо, не хорошо». Я тогда, откровенно говоря, ничего не понял. Сейчас вспоминаю. В пьесе не было одухотворенности, не было искры божьей, потому что я писал по карнасу.

Т ЕПЕРЬ я перейду непосредственно к самому, с моей точки зрения, главному, о чем

хочется просто и искренне рассказать, чем хочется откровенно поделиться: профессия, «рукоделство».

На одном спектакле мне говорили: «Что он торопился? Поработал бы год-два, и было бы произведение, а так оно «скороспелое». Не торопитесь, не ставьте скороспелых пьес.

Свой «Темп» я написал за 7 дней, в ажитации. Здесь был и задор, были и какие-то настоящие побудители, но в основном мне хотелось рассказать, что я видел. Я это писал, как в бреду. Но если бы в то время я владел профессией, знал театр, был в драматургическом мире, имел образование — потому что отсутствие общего образования (а у меня его нет) дает себя очень сильно знать — я, конечно, не мог бы в 7 дней написать эту пьесу, и, может быть, она была бы...

(С МЕСТА: хуже)

Нет, она хуже не была бы, если бы при этом сохранились та острота восприятия и тот задор, который был во мне.

В вашей реплике есть одна вещь — это наше пренебрежение перед интуитивностью и наша нелюбовь к самой профессии, к ее тайнам. Вот, например, в свое время писался также очень быстро и стремительно «Человек с ружьем». Надо сказать, что решено было писать пьесу 31 мая, а 1 июля уже читались два ее акта режиссеру и художнику, чтобы делать эскизы и строить макеты, и театр шел в отпуск уже с первым вариантом. И так, с чего он был начат? И в чем его зерно, в чем удача? Однажды утром пришла в голову и несуществующей еще пьесе — я только знал, что будет Ленин, больше ничего, — пришла в голову сцена: солдат придет с фронта в Смольный, идет с чайником по коридору и встречает Ленина и, не зная, что это Ленин, рассказывает ему о своих делах. И эту сцену я написал очень, очень быстро. И потом к ней явился рабочий Чибисов, потом пошли все другие сцены. Она была источником, из которого рождалась пьеса «Человек с ружьем». Потом явился ружье, — эта известная цитата Ленина: «...Не надо бояться человека с ружьем».

Ничего здесь нет таинственного и никакого особенного вдохновения, хотя я не боюсь этого слова. Но, во-первых, это единственная и лучшая сцена во всей пьесе, из-за чего она и существует, и так ее любят, и даже кто-то называл ее хрестоматийной. Здесь опять этот момент совпадения. Вся идея произведения, весь его аромат, все его содержание сназались в этой встрече Ленина с простым солдатом, возвращающимся с фронта.

Я могу здесь, конечно, очень много сам рассказать о всех недостатках пьесы. Можно рассказать, в каких условиях мы ее работали. Скажем, не шла сцена срывания погон: они не понимают, я не понимаю. Потом думаем: а что, если все это повернуть по-другому совсем, иначе все это построить по явлениям — отодвинуть рассказ Шадрина, как он встретил Ленина, и под влиянием этого рассказа разрабатываем сцену срывания погон. И тут же, в театре, мы эту сцену переделывали, переписывали. И этой профессиональной работой занимался не только я, но, как мы знаем по истории театра нашего, и Островский, и Чехов, который говорил, что, пока он не поверит пьесу на репетиции — не отдаст ее в печать.

Мне часто приходит на ум: можно блестяще водить автомобиль и не знать автомобиля, и первая неудача — что-нибудь в моторе забарахлило, — и ты без рук. Точно так же и драматургия. Я думаю, глубочайшее владение профессией крайне необходимо.

Г ЛАВНЫЙ секрет, на основании опыта, что мне позволило потом остаться в театре и не выбросило из театра, — это секрет сценического времени.

Забота о сценическом времени и чувство сценического времени непременно гонят вперед, создавая стремительность. И даже в

статичном на вид произведении она усиливает бег к финалу.

Я не академик и говорю лишь о своем опыте и о том, во что я верю. Так, например, мне кажется, что идеально — знать финал. Более того, идеально — написать финал до пьесы и потом, может быть, под влиянием начала, ты его как-то переделаешь и, может быть, как в «Анне Карениной», ты введешь совершенно

зрителей, и был восхищен, увидев в первый раз Качалова и Книппер-Чехову. И мне Марков сказал: «У вас здесь очень хороши народные сцены, но у вас нет драматургического стержня». Я не мог тогда понять, что такое этот драматургический стержень. Я был веселый молодой журналист, имевший большую загрузку, и я помню, когда я писал своих мужиков и сцену с красноармейцами, я все время боялся: а не надо ли зрителю, не скучно ли ему будет?

Я обожаю пьесы, в которых сменяются волнами на-

Николай ПОГОДИН: «Я ГОВОРЮ О СВОЕМ ОПЫТЕ...»

Один из наиболее талантливых советских драматургов Н. Ф. Погодин — автор знаменитой трилогии о Ленине («Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья патетическая»), пьес «Мой друг», «Аристократы» и других — был прежде всего художником. Свой опыт писателя-драматурга он пытался осмыслить в немногочисленных, к сожалению, статьях, выступлениях, беседах. Сегодня мы публикуем стенограмму беседы Н. Ф. Погодина с молодыми драматургами (1946 г.), сохранившуюся в архивах ЦГАЛИ.

Стараясь помочь молодым литераторам овладеть всеми тайнами их сложного «рукоделства», Погодин раскрывает свою творческую лабораторию «без колб», от зарождения идеи пьесы до окончательной ее шлифовки на репетициях.

Характерна строгость и взыскательность мастера к своему творчеству, резкость самооценки, иногда, быть может, чрезмерная — как, например, в оценке пьес «Темп», «Позма о толпоре».

А. ВАЖЕНКОВА,
старший научный сотрудник ЦГАЛИ



грубый, казалось бы, невозможный прием начала своего произведения — с человеком, которого режет по-езд.

И вот сейчас постыдным для меня в пьесе «Сотворение мира» являлось отсутствие финала. Не был сделан финал, и так его и нет. Я запутался в интриге и не мог выбраться, так это и повисло.

Опять-таки сценическое время, если оно тобой все время руководит и беспокоит тебя, конечно, неминуемо заставит думать о разнообразии лиц, характеров и типов, профессионально не похожих друг на друга.

Чувство сценического времени приводит к тому, что вы заботитесь об эпизодах, во-первых, сценически укладываемых в зрелище, и, во-вторых, о сценическом разнообразии.

Я помню до сих пор, как я принес в Художественный театр свою пьесу «Темп», и она была прочитана, и меня там обласкали, и я впервые ходил в театр, когда он без

в нем тебе становится знакомым, а потом уже и родным, и приходит то, что образ уже не позволяет тебе делать таких вещей, которые называются на языке критики: «это драматург придумал». То есть образ уже диктует свою манеру, от манеры — поведение, от поведения — поступки и от поступков и конфликты, и все это упирается в общее построение, архитектуру всего произведения. Вот эти громадные кусочки, наблюдения, вычитывания, сборы, — ах, это мне годится! — ты так и ходишь с этим будущим произведением. Чем это состояние длительнее, чем оно кропотливее, чем больше оно подчинено взыскательности, о которой в свое время говорили Ильф и Петров, тем это лучше. Если сцена сразу пришла в голову, можно ее написать, а потом отвергнуть и еще, и еще. Эта взыскательность, предвзятая работа и, главное, эта сдержанность иногда не позволяют писать.

П ОСЛЕДНЕЕ — о языке. О нем так много говорят и так много написано, что я здесь могу только повториться. Скажу о своих правилах.

Возьмите такие реплики: «человек без племянницы не дядя», «жена есть жена», «князя полцарства за князя!», «карету мне, карету!» Вот, собственно, азы и в то же время высоты сценического языка. На сцене, по-моему, противопоставлена разговорность, бытовщина. Причем, как это ни странно, я к этому убеждению пришел и не прямо, не научным методом — это когда репетировал «Кремлевские куранты» Немирович-Данченко. Я старался не пропустить ни одной репетиции. Это был единственный режиссер. Меня мучил страшно, и когда я приходил в театр и не приносил продолжения сцены, было скучно.

И удивительно было у Немировича: говорит актер фразу, он сидит и слушает. И я слышу, что актер врет — не потому что он не выучил, потому что, как написано, ему неудобно говорить — он подгоняет под свой голосовой аппарат. И я просто поражаюсь — не может же человек в 80 с лишним лет выучить такое произведение, как «Кремлевские куранты», но он прерывал и говорил, что такая фраза не могла быть написана, просил суфлера прочесть и показывал. Он говорил: «В Художественном театре нельзя добиться, чтобы даже «Горе от ума» читали так, как оно написано у автора, — даже его раздают своими оправданиями». Такой блестящий актер, как Борис Ливанов, — особенного, несомненно стихийного дарования, — он же не скажет: «В Москве два университета — старый и новый», — он как-то обязательно носом дернет, и это вызывает у зрителя реакцию.

Я говорил о языке. У Немировича-Данченко это язык всегда при свидетелях. И как бы мы ни думали о своем искусстве, как бы мы ни думали даже о четвертой стене, мы никуда не уйдем от партера и галерки, которые будут на это смотреть. И если автор не

чувствует зрительного зала, не чувствует, что его фразы должны услышать домработница и рядом профессор, что фраза эта должна до них дойти, если он не будет думать о свидетелях, он не станет драматическим писателем.

Высшая похвала, которая мне была, — когда режиссер Дикий сказал мне: «Ты не драматург и никогда драматургом не будешь, но язык у тебя драматический». Говорил он об «Аристократах». Но там мне это было легко делать. Но вот «князя полцарства за князя!» или «карету мне, карету!» — это необходимый аксессуар языка... Как может Ричард сказать «полцарства за князя», когда у него уже никакого царства нет? Но это тот сценический язык, который ложится за рампу.

И второе: «человек без племянницы не дядя» — это афористичность. Ее любят театры, любят актеры, зрители. А что лежит внутри? Это беспрестанная забота, вытекающая из беспокойства о сценическом времени: вложить наибольшее содержание в наименьшее количество слов.

Еще о современном языке. Я до сих пор не согласен с таким моментом у Горького, когда он очень сильно обрушивался на слово «буза» или когда обрушивался на поэтов, что они вводили в поэзию слово «Совнарком». Здесь также была известная борьба старого с новым. Когда я однажды услышал в Пензе в «Моем друге» слово «блат», это как-то меня поразило, но потом это вошло и дает большое жизненное понятие.

Я как-то говорил Шолохову о целом ряде провинциализмов у него. Но он мне сказал: «Ты станешь старым, возьмишь «Тихий Дон», и тебе это понравится». И действительно, недавно я прочел это и подумал: как я был тогда неправ. Не нужно бояться каких-то слов, которые, может быть, часто приходят с улицы, от мальчишек и т. д. — черт знает, откуда они рождаются. Но я не люблю писателей, которые дают хороший, образный язык, а я вижу за этим словарь Даля.

Я пытался писать пьесу о Петре, взял знаменитое императорское издание, бумаги и личную переписку Петра и месяца полтора работал над этим делом и постиг, в чем тайна. Оказывается, все это очень доступно. Но однажды я у Ибсена читаю такую фразу: «О, эти древние герои, эти воспеты на все лады мертвые короли. Надоели они мне, и знать их больше не хочу», — говорит Ибсен, — любой метельщик улицы для меня гораздо интереснее, и в нем я вижу частичку живой истории». И я над этим подумал и избавил себя от исторической темы.

Можно к этой концовке прибавить вторую концовку словами Тарханова, который был на выпуске целого своего курса, выезжающего на работу в Таганрог. Тарханов должен был сделать доклад об актерах, о проблемах и т. д. Он вышел и сказал: «Я скажу так, — кто талантлив, тот играть будет, кто не талантлив, играть не будет».